Estamos diciendo que tú vas a hacer el diseño cuando, tal vez, pienses que deberíamos realizarlo nosotros. Y el asunto del intercambio y del trueque sigue ahí.
M: No, no, por favor.
E: Tal vez, en el interior podría haber un diseño de S y en el exterior, una portada no tan diseñada pero ambas en la misma línea. O podríamos usar la idea de la autorreflexión, inspirada en tu proyecto de tipografía pero haciendo que nuestros bocetos para el diseño y tu diseño se reflejen el uno en el otro.
M: Entonces, realmente copiaríamos y pegaríamos el diseño de S, ¿verdad?
E: Eso es, pero sin que S nos diga cómo hacerlo.
M: ¿Jugando a ser diseñadores?
E: Sí, como ese juego en el que copias los dibujos de otras personas, S empieza, yo hago una versión y se la paso a M; esa será la portada.
M: Parece interesante y apasionante. Esta conversación me parece apasionante, desde la cuestión de quiénes formamos ese nosotros, hasta el cambio de roles. Tal vez al principio, como decías, proyecté demasiado la noción clásica de diseño pero estoy muy contento con lo que has sugerido, sí, estoy abierto a esa posibilidad.
E: Tiene gracia porque la imagen se acaba de ir y no te vemos, me parece que vas a tener que mandarme tus gráficos.
M: ¿Has pensado en el encargo, o lo que significa o implica el trueque, o todavía no? ¿Tal vez cada uno pueda decir lo que entiende por trueque?

Portada por Emma (E), Mattin (M) y Sara (S)

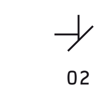
Ruido y Capitalismo

E: Estaba pensado... lo que hemos comentado, me refiero a lo que hablé contigo y con M, sobre presentarte a ti como la experta y, en la primera parte donde M dice que el interior debería ser relativamente neutral y la idea de que para ti, diría yo, o por lo que sé por otra gente que trabaja con la tipografía, la idea de que el diseño sea neutral es ficticia.
M: Así es.
E: Pero el diseño también tiene el objetivo, en algunos casos, de distraer lo menos posible. Por lo tanto, la idea es que debería ser algo muy fácil de leer y que no distraiga la vista. Creo que es un reto interesante pensar sin rebasar los límites de la tarea que tienes. La última vez que hablé contigo, S, decías que no estabas segura de si esto funcionaría para el encargo que te habían hecho por la falta de tiempo. Por el tiempo que creías que necesitarías y por el tiempo que llevaría todo esto.
M: Sólo una cosa en relación a la neutralidad. Sin más, es por ignorancia, pero quiero decir que el libro trata sobre la música experimental, así que, si queréis experimentar con el formato, hacedlo con total libertad y perdonad mi ignorancia.
E: Creo que es interesante que cuando pensemos en nuestra propia práctica, examinemos las formas y los medios de producción pero que, cuando miremos hacia otra persona que ejerce otro tipo de práctica, como el diseño, no tengamos la misma capacidad crítica. Pero eso es lo interesante, es un reto interesante para nuestro intercambio.


KRITIKA


9788479076528

Ruido y Capitalismo


02



Ruido y Capitalismo

¿Es posible intentar hacer algo, capturar algo en un diseño que transmita las relaciones surgidas durante el proceso de creación de esta portada? Estoy dándole vueltas a este proceso de transferencia y traducción pero también soy consciente de que plantear el problema no es tan interesante, no es un encuentro como el que creo que hemos vivido.
M me preguntó si me interesaría escribir algo para este libro durante el verano pero en aquel momento no me veía capaz, sentía que no estaba preparada o no lo suficientemente comprometida con el proyecto como para embarcarme en ese texto.
De alguna manera, entendí la proposición de M como una cuestión de género, ya que para él, la mayoría de los textos del libro no suponían más que la representación de cuerpos identificados como masculinos. Tomé parte en una exposición titulada «Her Noise», en la galería South London en 2005, que, de alguna manera, intentaba realizar una aproximación a algunas relaciones entre el noise, la música experimental y el género. Siento curiosidad por saber cómo se desplazan las posiciones de los sujetos y lo que una invitación implica en términos de espacio y tiempo. De hecho, había olvidado la invitación anterior.
Ahora, M y yo estamos en Nueva York, inmersos en esta nueva situación. Intentamos encontrar la forma de trabajar juntos y compartir este tiempo de una forma que considero muy interesante. M me preguntó si me gustaría encargarme de la portada de este libro; lo he estado procrastinando. Recibí un correo electrónico de S sobre la tarea que le encargaron en la escuela; ella estudia Diseño Gráfico. S me envió el trabajo que había realizado con Brit Pavelson, es un libro que expresa, tanto en el texto, como en el diseño, las convenciones de presentación y diseño de libros. Me pareció que tenía relación con la propuesta de M y se lo enseñé; y a ambos nos gustó mucho.
Le pregunté a S si quería trabajar en el diseño de este libro y le pareció interesante. Me interesa descubrir cómo trabajar con mis amigos y cómo, a veces, el trabajar juntos puede ser problemático y, otras veces, realmente importante ya que descompartimenta las cosas que comentas con unos y no con otros. Prefiero suponer que a alguien le interesará hablar sobre ideas, aunque yo no lo haya hecho siempre ya que, bastante a menudo, he compartimentado mi trabajo y mis amistades, tal vez, porque me sentía acomplejada o, quizás, poco generosa. Empecé a pensar que S debería ser capaz de realizar el diseño puesto que era lo que estaba estudiando. S y yo comentamos que podría ser una relación problemática para ella. En su escuela se prioriza la carrera profesional y, esto, a ella no le parece tan importante. Se fue lejos de sus mejores amigos de Suecia para ir a esta escuela de Ámsterdam y, a menudo, dudaba sobre si había tomado la decisión «correcta», aunque realmente no crea que haya una decisión «correcta». No hablamos de ello durante una temporada y, más tarde, lo hablamos. Después, a S le encargaron el siguiente trabajo en la es-



NOTA DE TRADUCCIÓN

A la hora de traducir estos textos, la problemática de los diferentes usos y significados de la palabra noise, tanto en castellano como en inglés, ha resultado de especial relevancia. Los diferentes significados de la palabra pueden cambiar radicalmente, dependiendo del contexto en el que se incluyan. Por poner un ejemplo, el término noise (en inglés) ya no se refiere exclusivamente al ruido de una forma genérica, sino a una práctica sonora que ha llegado a convertirse en un género musical. Para evitar las posibles confusiones entre términos, hemos decidido utilizar la palabra ruido al referirnos a este fenómeno en términos generales (contaminación sonora, ruido de información...) y utilizar *noise* (en inglés y en cursiva) cuando el texto se refiere a las mencionadas prácticas sonoras.

Ruido y Capitalismo

Anthony Iles
Mattin
Csaba Toth
Edwin Prévost
Ray Brassier
Bruce Russell
Nina Power
Ben Watson
Matthew Hyland
Matthieu Saladin
Howard Slater





Introducción

Anthony Iles

The Foundry no es el nombre de un viejo pub del East End, sino que ha representado una sede privilegiada desde donde observar la transformación del Este de Londres durante los últimos 15 años. Una clave para la transformación del valor del signo —la reorientación del poder económico desde la producción industrial bajo valores ilustrados al giro postmoderno hacia las industrias del ocio (placer). La ahora mundialmente famosa zona donde está situada The Foundry, Shoreditch, ha pasado de ser una antigua zona industrial (la sede central y primera línea organizativa del National Front) a ser un punto de encuentro de clubes, DJs y bandas. The Foundry, también antiguo local industrial, representa prácticamente cada uno de los géneros musicales *underground*, con la organización de microconciertos, festivales, sistemas de sonido, noches de micrófono abierto, además de la habitual noche de *noise* e improvisación: Oligarch Shit Transfusion. Sin embargo, a medida que ha ido teniendo lugar esta transición en Shoreditch, se ha acelerado la rotación de residentes, inicialmente ocupas y artistas que vivían en almacenes desvencijados, seguidos por arquitectos, diseñadores gráficos y de moda. Ahora, los habitantes que quedan constituyen una superélite de personas que trabajan en la ciudad y los restos de las estrellas del arte, aquellos pocos a los que les fue bien con la rápida subida del valor de las propiedades. Resulta que los promotores inmobiliarios que compraron la zona habían estudiado el aburguesamiento del barrio de Chelsea y se encargaron de atraer artistas ofreciéndoles alquileres bajos hasta que la zona se puso lo suficientemente de *moda* y los precios de la propiedad empezaron a ponerse por las nubes. Una vez que dejaron de ser necesarios, se rescindieron los contratos de corta duración de los artistas y tanto ellos como los locales que no habían comprado sus propiedades fueron expulsados de la zona por los altos precios. En el caso de los *creativos* que habían prestado su caché cultural a la zona y poblado la red de bares y cafés, que pronto se convirtieron en destino de quienes buscaban diversión y de cazadores de sitios de moda, se vieron tratados injustamente —como si les hubiesen sustraído algo a cambio de nada. Si Shoreditch se convirtiera en una metáfora de las formas en las que el capitalismo explota la creatividad, The Foundry sería el recordatorio de cómo hubiesen sido las cosas de otro modo. Sin embargo, este mugriento y politizado lugar coexiste con una suave transformación de la zona en un parque infantil para los ciudadanos que van ascendiendo en la escala social de una ciudad del mundo. Encima del bar The Foundry en Great Eastern Street, Londres, la fachada de los tres pisos del edificio, anteriormente poblado por ocupas, está cubierta por una enorme pancarta con el sonograma: «Decibels Now» [noiseawareness.co.uk]. La pancarta no es ni un anuncio de un concierto de *noise*, ni un disfraz para vender un nuevo disco aprovechando el chic del *noise*, sino parte de una campaña de marketing *ambiental* de AEG en 5 puntos metropolitanos de moda de Londres, Berlín, Bruselas, Barcelona, Milán y Madrid. El anuncio lleva la leyenda «In a noisy world, appliances that aren't» (En un mundo ruidoso, electrodomésticos silenciosos). Los electrodomésticos silenciosos de AEG no tienen mucha credibilidad, no están exactamente de moda, pero se apoderan del murmullo de las calles y se crea una asociación. La pancarta y el sitio web asociado conectan las ciudades europeas de la música, la moda, el arte y los escenarios subculturales —cada una se enlaza y articula en un instante. Esta publicidad *ambiental* rodea y se aprovecha de su ubicación, alimentándose de la actividad involuntaria de aquellos que abarrotan las calles y los sótanos.

Howard Slater propone que el capital ha transformado las relaciones de producción para incrustar nuestros sentidos en su arquitectura de valorización —habiéndose desplazado la producción de valor de la fábrica a las líneas de suministro de la «fábrica sin paredes».[1] Slater habla del

[1] Véase Brian Ashton, «The Factory Without Walls», Mute, http://www.metamute.org/en/Logistics-Factory-Without-Walls

modo en que nuestros cuerpos, sus membranas sensoriales, se han convertido no sólo en el lugar sobreestimulado de los mensajes de la industria mediática y la seducción subliminal, sino en terrenos cruciales para el mantenimiento continuo de nosotros mismos como puntos de circulación.

- Slater p.170

Si Slater tiene razón, un lugar como The Foundry se puede considerar como un lugar clave de confrontación —el umbral mismo donde los experimentos de artistas y músicos para articular un estado de frustración chocan con los intentos de la industria mediática y las llamadas *creativas* por atrapar, fijar, dar forma y automatizar nuestras capacidades de *percepción y afectación*.

Para Slater, la reorientación del capital hacia los sentidos y su solicitud de emoción y autoexpresión hace posible detectar una política anticapitalista en el legado de la «lucha de las prácticas vanguardistas hacia cambios en la percepción». A medida que los sentidos se convierten en algo primordial para el avance del capitalismo contemporáneo, también cobran importancia los experimentos de reorganización de los sentidos como una posible «redistribución de lo sensible».

El *noise* circunda eso que se posiciona a sí mismo autoreflexivamente en el límite de lo que puede ser aceptado como música o actuación musical. Aquí, como dice Ray Brassier, el género es obsoleto:

Noise *no sólo designa la tierra de nadie entre investigación electroacústica, improvisación libre, experimento vanguardista y arte sonoro; de una manera más interesante, hace referencia a zonas anómalas de interferencia entre géneros: entre post-*punk *y* free jazz*; entre música concreta y* folk*; entre composición estocástica y* art brut.

- Brassier, p.66

Si se está llevando a cabo en la actualidad algún trabajo en círculos académicos y periodísticos para clasificar e historiar el *noise* como género, la mayoría de las contribuciones en este libro militan contra esta fácil definición. Bruce Russell [p.84] traza un mapa de la realidad social en el cual «la totalidad social siempre está abierta a posibles controversias» y su práctica del «trabajo sonoro improvisado» forma parte de dicha controversia. Pocos de estos escritores están interesados en definir el *noise* o la improvisación como un género; muy al contrario, lo que hay son intentos por describir el ejercicio de estos términos como prácticas, zonas de experimentación y ritual que se entrecruzan con el *performance art*, el teatro político y las músicas no occidentales. Si es posible incorporar a los músicos que trabajan con la improvisación libre y el *noise* en la tradición de la música experimental, también hay importantes matizaciones y clarificaciones que hacer sobre la relación de la improvisación y el *noise* con la vanguardia. Ben Watson [p.114] diferencia entre el callejón del serialismo y la experimentación impulsada por la implicación de los compositores rumanos Lancu Dumitrescu y Ana-Maria Avram en las músicas populares y el *noise*. Nina Power [p.104] enmarca la evolución del *noise* junto con el desarrollo de una relación de género, específicamente femenina, con la tecnología. Eddie Prévost [p.42] separa el desarrollo histórico de una escena de músicos que experimentan con formas musicales improvisadas de dos hilos clave de la música vanguardista, el de la Escuela de Darmstadt y el del grupo de compositores de Nueva York, en torno a John Cage.

Tanto en la improvisación libre como en el *noise*, la cuestión de la mediación, a través de la partitura o de las relaciones de mercado, es fundamental. La ruptura de Cornelius Cardew con Stockhausen y su postura crítica hacia la notación es un buen ejemplo. Prévost afirma que en la improvisación libre

las relaciones entre los músicos son directamente dialógicas: es decir, su música no está mediada por ningún mecanismo externo, como una partitura, por ejemplo.[2]

Para una activa red de músicos de la década de 1960 que experimentaba con el *free jazz* y el vanguardismo, se hizo crucial forjar un espacio musical libre de la tradición de los directores de bandas, los compositores y la notación, así como de la cultura espectacular emergente, a través de la cual, empezaba a circular la música popular. Aunque improvisación es el término que ha seguido caracterizando esta música, con el tiempo este término ha sido rebatido por algunos importantes músicos implicados en el desarrollo de una forma musical *libre*:

Free playing *o música libre, fue el término preferido por Coleman y otros músicos de* jazz *rechazaron el uso del término* improvisación *porque el público blanco a menudo lo aplicaba a la música negra para enfatizar cierta musicalidad intuitiva innata que negaba la herencia de técnicas y tradiciones formales a las que recurrían los músicos negros.*[3]

Aunque Prévost emplea el término y se toma muchas molestias para explicar su desarrollo, también quiere disipar algunas ilusiones sobre la *espontaneidad* y la *libertad* de la improvisación libre. En lugar de *ensayar*, los músicos improvisadores entrenan, desarrollando sus capacidades musicales mediante un proceso de *desaprendizaje de las técnicas profesionales* y *modificación de las mismas*. Lo que estos músicos desarrollan no suele ser una destreza *virtuosa*, sino más bien la habilidad y atención necesarias para poder responder a los otros músicos que les acompañan, en una situación y en un espacio musical en evolución. Y este espacio musical está relacionado con otro tiempo musical, liberado de la partitura y liberado de la repetición, al no tener asignado ni un compás ni un tempo establecido. La música improvisada rompe con el tiempo lineal acumulativo y la narrativa historizada.

[2] Siendo una *partitura* (entre otras cosas) un documento en el que se puede preservar la propiedad de la música y proteger legalmente. Posteriormente, se convierte en el medio mediante el cual se puede extraer el valor de las actuaciones musicales con los royalties.

[3] Simon Yuill «All Problems of Notation Will Be Solved by the Masses», http://www.metamute.org/en/All-Problems-of-Notation-Will-be-Solved-by-the-Masses y GOTO10 Floss-Art book forthcoming.

En este sentido, la música improvisada y el *noise* motivan las tensiones entre el tiempo sincrónico (ritual) y diacrónico (*play*), planteando un espacio para tocar ilimitadamente en tiempo actual, sin eliminar el potencial de la historia humana.[4]

Csaba Toth enmarca la llegada del *noise* —concretamente del *noise* electrónico— en una dialéctica tecnológica que cuestiona la propia producción de la ciencia y la tecnología occidentales. Enfundándose una bata blanca para tocar *jazz* de libre improvisación con The Art Ensemble of Chicago, Lester Bowie reafirmó su música como una forma de investigación experimental. Si la improvisación se puede considerar una forma de investigación, entonces el *noise*, como el otro lado de la música y todo aquello fuera de la disciplina, literalmente engloba lo que todavía no ha sido descubierto como música. El hecho de que el *noise* puede desafiar jerarquías de disciplinas e ideas preexistentes acerca de la competencia, también se refleja en las luchas sobre su teorización. Lo circuitos musicales suelen ir acompañados de iniciativas de autopublicación, y el *noise* es un ejemplo particularmente bueno de ello. Muchos practicantes tocan *noise*, distribuyen la música de otros, organizan conciertos y escriben sobre ello. Al igual que con el alejamiento de la notación, esta autoteorización interrumpe la mediación pero es lo contrario de la antiintelectualidad. Se trata de asumir el control de la producción del sonido, ya que su distribución y recepción son una parte importante de la producción. De ahí surge el interés de los escritores de este libro por intentar hacer que la mediación que enmarca la música tenga unos lazos más fuertes con la producción de música, para crear un bucle de retroalimentación entre música y práctica, teoría y música y así sucesivamente.

Los paréntesis fundamentalmente abiertos (espacio musical abierto) que la música improvisada crea están aquí (y en otras partes) llenos de ideas, conceptos y prácticas. Para algunos hay puntos de referencia comunes; el minimalismo, la

[4] Véase Giorgio Agamben, «Critique of the Instant and the Continuum» y «Reflections on History and Play» en Giorgio Agamben, Infancy and History, Verso, 2007.

Scratch Orchestra, la música concreta, la ciencia subjetivista de situaciones construidas de los situacionistas, la defensa de la crítica negativa de Theodor Adorno, el concepto de *autovaloración* de Howard Slater o la crítica de gestión flexible de Chiapello y Boltanski. Hay un fuerte campo de atracción al espacio cultural del *noise* para los músicos politizados, una música que no tiene un código establecido, ni forma, ni un modo previsto de comportamiento. Los que unen su música con una política liberadora, a menudo aparecen por aquí.

En lugar de superar la mediación, la improvisación libre y el *noise* están en tensión con ella, algo de lo que dan fe los muchos intentos por teorizar la música y su relación con la política. La postura antimediación liga a aquellos que practican estos intereses musicales con una estética modernista en la cual se transgreden y superan distintos marcos institucionales y formales de hacer y presentar la música. También hay otra importante distinción: en la academia modernista esto podría interpretarse como el refinamiento de una crítica interna al trabajo, mientras que la improvisación y el *noise* tienden a dirigirse hacia el campo de las relaciones sociales. Un buen ejemplo de ello es cuando el trío de electrónica casera e improvisación Morphogenesis introducía el exterior de un concierto dentro del concierto, amplificando y filtrando un micrófono que sacaban por la ventana del local donde tocaban. Con estos medios, introducían el exterior y el sonido de las relaciones sociales y del lugar en la propia actuación. Aquí, sin embargo, se da una contradicción clave en nuestros tiempos. Dándole vueltas en su cabeza a la pregunta habitual, Mathieu Saladin pregunta: «¿Qué tiene la improvisación en común con el capitalismo?» Y descubre que los valores proclamados por escrito y las afirmaciones sobre la improvisación libre son idénticos a los valores proclamados por el nuevo capitalismo que se desarrolló durante las décadas de 1970 y 1980. Si este giro hacia las relaciones sociales ha sido durante algún tiempo un arma de música insurgente y marginada, la incorporación de estas relaciones es ahora una estrategia clave del empuje actual del capitalismo para reproducirse de nuevo.

> *La música es profecía. Sus estilos y organización económica van por delante del resto de la sociedad porque explora, a una velocidad mucho mayor de lo que puede hacer la realidad material, toda la gama de posibilidades de un código dado. Hace audible el nuevo mundo que gradualmente irá haciéndose visible, que se impondrá a sí mismo y regulará el orden de las cosas.*[5]

Ahondando en más detalle, podemos alejarnos de la idea recibida de que la improvisación es música política, una praxis musical liberadora [véase Prévost p.46]. Urge examinar de cerca sus condiciones, cuestionar la libertad implícita de la música improvisada como algo dado, como insiste Eddie Prévost:

> *Se tienen que cumplir ciertas condiciones materiales antes de poder hacer cualquier música.*
>
> *- Prévost, p.45*

Ni la música puede escapar al mercantilismo, ni los músicos de *noise* pueden ignorar las demandas materiales inmediatas del capital (vender su mano de obra). Las condiciones existentes estructuran lo que se puede hacer con la música y por quién, pero la música también es una de las numerosas formas culturales, mediante la cual, las personas reaccionan contra las condiciones existentes e intentan superarlas. Como expresa Matthew Hyland,

> *La improvisación (como sugiere Derek Bailey) se resiste a la mercantilización casi con éxito.* Casi *sigue siendo un límite superior, mientras el capital se siga reforzando mediante lo que todavía no le ha matado.*
>
> *- Hyland p.142*

[5] Jacques Attali, «*Noise*, Theory and History of Literature» Vol 16, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.

Al contrario que cualquier otra forma de música, la música improvisada y el *noise* existen, a pesar de todo, en el capitalismo. Como no podemos aceptar que el *noise* o la improvisación sean por defecto músicas anticapitalistas, tenemos que observar más de cerca las resistencias y tensiones que esta música lleva en sí misma, cuándo proporciona herramientas potenciales para el capitalismo y cuándo suministra medios para salir de él.

Volverse Frágil

Mattin

Por supuesto que no es fácil salir de tu propio material y puede ser doloroso; hay en ello un aspecto de inseguridad. De hecho, éste es seguramente el nivel más experimental. ¿Cuándo crees que se da una innovación/experimentación real? Probablemente, cuando la gente está en una situación que le es nueva y está algo insegura, tiene miedo, y ahí es donde la gente tiene que hacer un esfuerzo. La gente es innovadora cuando sale de la mierda familiar, fuera de lo que le resulta conocido y confortable... No sé exactamente qué quiero, pero sé exactamente qué no quiero.

- De una entrevista con Radu Malfatti

La música improvisada obliga a que se den ese tipo de situaciones en las que los músicos se presionan unos a otros para aportar diversas perspectivas a su modo de tocar. No es que la música improvisada sea en sí progresiva, pero sí que invita a la experimentación constante: cuando los músicos se sienten demasiado seguros de sus enfoques, la experimentación puede convertirse en manierismo. Lo que me gustaría explorar aquí son esos momentos en que los músicos dejan atrás una zona segura y quedan al descubierto frente a las estructuras de opinión internalizadas que gobiernan nuestra apreciación de la música. Esos son los que yo llamaría momentos frágiles.

Durante el verano de 2003 tuve la ocasión de pasar cierto tiempo en Viena, investigando las connotaciones políticas de la música improvisada. No es que encontrara una relación directa pero, por medio de conversaciones, acudiendo a conciertos y tocando con otros músicos, me fui dando cuenta del potencial y las limitaciones que tiene la improvisación, en términos de agencia política, dentro de la producción musical. Para este texto he tomado como base las conversaciones que mantuve con el trombonista Radu Malfatti, como parte de mi investigación. Malfatti procede del caótico *free jazz* improvisado de los años 70 y ahora está más concentrado en una música reducida y ultra minimalista. Su modo de enfocar la actuación va en contra del estancamiento que podría producirse en la improvisación continuada. Para evitar el estancamiento, Malfatti busca esas situaciones inseguras que he mencionado antes. Considero esas situaciones como las únicas que podrían cuestionar las estructuras dominantes de la apreciación musical.

¿Cómo se puede predecir lo que podrías conseguir si no sabes qué vas a encontrar en el camino? Ser abierto, receptivo y expuesto al peligro de tocar música improvisada podría exponerte a situaciones no deseadas que pudieron hacer caer los cimientos de

tu propia seguridad. Los músicos se ponen en situaciones en las cuales se exige una exigencia total; ninguna visión de lo que puede ocurrir permitiría aportar respuestas a ese momento preciso. Una vez que estás ahí, no hay vuelta atrás, no puedes arrepentirte de lo que has hecho. Tienes que dedicarte a cuestionar tu seguridad, verla como una restricción. Tienes plena conciencia y tienes miedo, como si estuvieras en un pasillo oscuro, y ahora se trata de darse cuenta de que lo que pensabas que eran paredes, sólo existían en tu imaginación.

Mientras tus sentidos te alerten del peligro, vas a valerte de ellos para enfrentarte a él. Sigue avanzando hacia eso que no conoces, hacia eso que cuestiona tu conocimiento y el uso que haces de él. Sigue esforzándote, sabiendo que los demás músicos van a presionarte, reubicando los restos de comodidad. Es un momento del que no puedes fiarte, al que no puede aplicarse ninguna definición estable. Está sujeto a todas las particularidades que concurren en ese momento y cuanto más sensible seas a ellas, más vas a poder trabajar con (o contra) ellas. Estás rompiendo con restricciones previas a las que te has ido atando, estás creando un espacio social que es único, que no puede exportarse a ninguna parte. Construyendo diversas formas de colaboración, desechando modos anteriores de generar relaciones.

Aquí está pasando algo, pero ¿qué? Es difícil decirlo pero desde luego hay intensidad en ello. Esos momentos son casi imposibles de articular; rechazan el encasillamiento, eluden la representación.

Estamos obligados a cuestionar las condiciones materiales y sociales que constituyen el momento de improvisación; estructuras que normalmente validan la improvisación como género musical establecido. Si no lo hacemos, podemos caer en el peligro de fetichizar *el momento* y negar las repercusiones que esto conlleva.

Si hablamos de estancamiento y progresión, existe una única herramienta que nos ayude a explicar a qué nos referimos y esa herramienta es el tiempo, es la Historia.

- De una entrevista con Radu Malfatti

Cuando Radu Malfatti habla sobre las rupturas que ciertos músicos han hecho con la ortodoxia musical, observa el modo en que se han enfrentado a esas rupturas. Algunos tratan de consolidar o re-metabolizar los momentos frágiles con los que han tropezado; otros simplemente vuelven a la seguridad de sus prácticas anteriores. Muy pocos logran seguir buscando ese momento frágil; haría falta que los músicos llevaran a cabo múltiples rupturas con sus propias tradiciones. Es más fácil desarrollar cierta coherencia dentro de la práctica de cada uno: existe una línea muy fina entre ser insistente en la búsqueda de una trayectoria concreta de investigación y acomodarse dentro de nuestros propios métodos.

Cuando ocurre algo nuevo, a la gente no le gusta. Es así de sencillo... No hay nada que yo pueda hacer al respecto.

- Conversación con Radu Malfatti

Cuando dentro de la dicotomía entre lo nuevo y los antiguos valores dominantes aparece algo diferente y difícil de localizar, no es fácil dirigir la atención hacia ello. Además, para la industria musical tampoco resulta fácil de comercializar.

Aunque nadie reconozca la importancia de lo que has hecho, tienes que mantener viva la confianza. Es duro estar solo mientras trabajas en dirección a algo que no sabes a dónde va a llevarte; algo que podría destruir tu trayectoria artística, en cuya construcción has trabajado tan duro. Naturalmente, cuando usas la música no como

herramienta para lograr alguna otra cosa (reconocimiento, estatus...) sino de un modo creativo más agresivo, eso va a producir alienación. Pero, ¿qué se supone que debe hacer el músico improvisador: trabajar hacia el mínimo común denominador, tocando una música con la que pueda identificarse más gente?

La música improvisada tiene el potencial de abrir fisuras en las formas anteriores de producción musical, pero está en manos de los músicos desgarrarla, a fin de encontrar una entrada. Abrir nuevos campos de permisibilidad implica volverse frágil hasta destruir los miedos que nos atenazaban.

No hablamos aquí de cambiar las condiciones laborales de la mayoría de la gente pero, siendo consciente de que la cultura, la creatividad y la comunicación se están convirtiendo en las herramientas del capitalismo cognitivo, hay que sospechar de vías en las que las prácticas culturales pueden ser explotadas por parte del capital. Debido a eso, debemos cuestionar continuamente nuestros motivos, nuestro modus operandi y su relación con las condiciones en las que estamos inmersos, para evitar su recuperación por parte de un sistema que va a producir muros ideológicos en torno a nosotros. Enfrentarse a esas condiciones significa peligro e inseguridad. Atravesarlas significará compromiso y algo de lo que Walter Benjamin describió como el «Carácter Destructivo».

El carácter destructivo tiene la conciencia del hombre histórico, cuya emoción más profunda es una desconfianza insuperable para con el curso de los acontecimientos y una disposición permanente a reconocer que todo puede salir mal. Por lo tanto, el carácter destructivo es la responsabilidad personificada. El carácter destructivo no ve a nada como permanente. Pero por esa misma razón ve caminos por todas partes. Donde otros encuentran muros o montañas, también allí encontrará un camino. Pero debido al hecho de que ve caminos por todas partes, tiene que despejarlos por todas partes. No siempre por la fuerza bruta, en ocasiones, por la más refinada. Ningún momento puede conocer lo que el siguiente momento traerá.

- Walter Benjamin, «The Destructive Character», 1931.

Mattin
julio de 2005
Anti-copyright

La Teoría del *Noise*

Csaba Toth

A mediados de la década de 1980, la música *noise* parecía estar en todas partes, cruzando océanos y difundiéndose por los continentes, desde Europa hasta Norteamérica, Asia (especialmente Japón) y Australia. Músicos con historiales diversos estaban generando sus propias variantes del *noise*. Grupos tales como Einstürzende Neubauten, SPK y Throbbing Gristle atraían a públicos cada vez más numerosos a sus actuaciones en directo en fábricas antiguas y los mensajes industriales de Psychic TV eran compartidos por unos quince mil jóvenes que se unieron a su *red televisiva* global.

Veinte años después, las erosionadas fábricas de Providence, Rhode Island, *el cambio de escenario* del centro de Nueva York a Brooklyn, las notables desigualdades del área de Detroit y la brecha social cada vez más pronunciada en Osaka y Tokio volvieron a convertir al *noise* en el centro de atención. La semana pasada –nos encontramos a principios de mayo de 2007– el autor de este ensayo vio cuatro espectáculos de *noise* en rápida sucesión – Locust un lunes, Fuck Telecorps (una versión reformada de Telecorps de Edgar Buchholtz de 1992-93) y Macronympha de Pittsburgh un miércoles por la noche; un día después, los creadores de *noise punk* White Mice de Providence y Lightning Bolt, que compartieron actuación y, posteriormente, otra vez White Mice.

La idea de que existe un género coherente de música llamado *noise* se gestó a comienzos de los noventa. Tengo la sensación de que se convirtió en un término normalizado porque es una categoría suficientemente imprecisa como para abarcar las estrategias sónicas tremendamente diferentes que emplea un gran número de músicos por todo el mundo. Diría que ciertos modos de componer, interpretar, grabar, difundir y consumir el sonido pueden considerarse formas de música *noise*.

Los subtemas *noise* subyacentes en el turntablismo de Christian Marclay y DJ Olive, el *alterespacio electronírico* illbient de DJ Spooky, las actuaciones basadas en el cuerpo de Masonna, la mezcla en vivo de CDs especialmente preparados y combinados con abstracciones y síntesis en tiempo real de Philip Samartzis, el «sonido carcelario, tortuoso y plañidero» de Wolf Eyes (Ben Sisario en SPIN), la muestra explosiva de destrucción ruidosa de Scot Jenerik, los experimentos con la guitarra de Oren Ambarchi y los clásicos en la historia del género, Throbbing Gristle, SPK, Z'ev y los Haters sirven para ilustrar claramente este punto. Me gustaría señalar que lo que define al género es todo el entramado histórico y sociocultural en el que se elige, combina y escucha el *noise*.

EL «NOISE» EN LA SOCIEDAD DEL SILENCIO Y EL ESPECTÁCULO

Según el poderoso análisis del teórico cultural francés Guy Debord, la vida a finales del capitalismo se presenta como una acumulación inmensa de espectáculos.[1] Todo lo que antes se vivía directamente se ha convertido en una representación. La sociedad del espectáculo elimina el diálogo; la organización del monólogo por parte de organizaciones económicas y políticas aísla e impide la comunicación directa, localizada y no repetible. La sociedad del espectáculo, según afirma Jacques Attali en su obra pionera «Ruidos», es también la sociedad del silencio.[2] Estas consideraciones nos abren la puerta para teorizar el auge de la música *noise* como forma de perturbación cultural en el espacio desindustrializado, silencioso y silenciado del capitalismo tardío. Por lo tanto, describiré los inicios del *noise* como una producción estética que ha puesto en tela de juicio las instituciones sociales y culturales, que ha derrumbado las fronteras del género y que ha tenido implicaciones sociopolíticas más amplias.

[1] Guy Debord, «The Society of the Spectacle» Nueva York Zone Books, 1995.

[2] Jacques Attali, «Noise: The Political Economy of Music» (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985). Véase también Csaba Toth, «The Work of Noise», en Amitava Kumar (ed.), Poetics/Politics: Radical Aesthetics for the Classroom (Nueva York: St. Martin's Press, 1999) y «Sonic Rim: Performing Noise around the Pacific», en Kathleen Ford y Philip Samartzis (eds.), Variable Resistance: Australian Sound Art, con disco compacto, (San Francisco: Museo de Arte Moderno de San Francisco, 2003), 14-23.

La música *noise* en su forma menos comprometedora difiere de otras formas de música de resistencia, por ejemplo, del *punk*, la *New Wave*, el *hardcore* o el *dark metal*. En estos tipos de música, la voz, el logos como verdad, ha constituido el punto focal de una voz politizada que afirma contar la verdad acerca de la situación de su audiencia. El *noise* no reclama nada de esto; constituye una deconstrucción radical del status del artista, la audiencia y la música.[3] Es «el grano de la voz»[4] , un rechazo de la representación, un rechazo de la identidad. El *noise*, como mínimo, perturba las relaciones normales con el orden simbólico, tanto del intérprete como del oyente, rechazando dirigir el placer musical a través del orden simbólico (las relaciones simbólicas se definen aquí como un agregado de culpa, ley, logro y autoridad). Podemos denominar a este placer musical *jouissance* anti-teleológica, lograda mediante la autonegación, mediante un cambio a lo imaginario o lo presubjetivo (la fase que precede a la diferenciación del yo) que, en nuestro contexto, es un espacio sonoro. Respecto a sus parámetros *musicales*, se considera que el *noise* es antiteleológico en el sentido de que divaga del deseo reificado de la fórmula de la tensión dirigida por el telos y la liberación que caracteriza a la mayor parte de la música occidental y especialmente tangible en el *rock* y el *pop*. Por el contrario, el *noise* habla a y a través de nuestro registro imaginario de percepciones auditivas, visuales, táctiles y de una fantasía que crea un caos de sensaciones y sentimientos.

También me gustaría recalcar la capacidad de ejecución performativa del *noise*. Es suficiente con citar aquí el vendaje de ojos a sus oyentes de Francisco López, los «glitches corporales» de Christof Migone (Will Montgomery en The Wire), el uso de un pavo amplificado mediante micrófonos de contacto de Runzelstirn & Gurgelstock durante las actuaciones en directo, las humorísticas zambullidas de cabeza del *gran hombre* de los Incapacitants, Fumio Kousakai, y las extravagantes máscaras, arcos extraorales y movimientos *coreografiados* de Lightning Bolt, Locust y White Mice. ¿Por qué actuar? ¿Cuál es el valor de la performance para los músicos de *noise*? Entiendo la performance como una producción estética que pone en tela de juicio los géneros y las instituciones culturales y que tiene implicaciones sociales más amplias. Como sugiere la teórica de las actuaciones lésbicas Ann Cvetkovich, «la performance habita en diferentes lugares, tanto discursivos como materiales: la nación, el escenario, el cuerpo».[5] ¿A qué versión del capitalismo tardío reta el auge de la música basada en el *noise*? Las actuaciones de *noise*, según nuestro punto de vista, ejercen una crítica culturalmente codificada y políticamente específica del capitalismo tardío y ofrecen herramientas para deshacer su hegemonía aparentemente incontestable. Ciertamente, las actuaciones de *noise* se realizan a la sombra de la contención provocada por las mismas estructuras mercantiles a las que pretenden retar. Pero la resistencia a esta mercantilización se sigue produciendo y lo que el crítico cultural Russel A. Potter afirma sobre el hip-hop, parece ser también aplicable a la música *noise*: «el reconocimiento de que todo es o pronto será mercantilizado ha… servido como espuela, como incitación a la productividad».[6] Será suficiente con mencionar aquí los cientos de grabaciones de Merzbow, Francisco López, Muslimgauze y, más recientemente, el caudal inagotable de casetes y CD-Rs editados por Wolf Eyes.

Debemos señalar que el *noise* se ha convertido en una forma cultural global, transnacional, capaz de movilizar a diversos públicos. Me gustaría dar una muestra de la especificad histórica de la música *noise* afirmando que el auge de ésta se produjo al mismo tiempo que la desindustrialización en EE.UU., Europa occidental y zonas de Asia-Pacífico.

[3] Para un estudio teórico de estas cuestiones, véase especialmente el capítulo tres de Jeremy Gilbert y Ewan Pearson, Discographies: Dance Music, Culture and the Politics of Sound (Londres y Nueva York: Routledge, 1999).

[4] Roland, Barthes, «The Grain of the Voice», en Image – Music – Text (Nueva York: Hill and Wang, 1977), 179-189.

[5] Ann Cvetkovich, «Comments», en la Reunión Anual de la Asociación de Estudios Americanos, Nashville, TN, noviembre de 1994. En poder de la autora.

[6] Russell A. Potter, Spectacular Vernaculars: Hip-Hop and the Politics of Postmodernism (Albany, NY.: State University of New York Press, 1995), 8.

EL «NOISE» Y LA HISTORIA

El nacimiento de la cultura *noise* sólo puede entenderse en el contexto del colapso de la ciudad industrial. El *noise* es un género profundamente metropolitano (incluso en su forma ecológica), que se manifestó por primera vez en un paisaje industrial urbano, devastado y en un clima cultural reaccionario de los años de Thatcher y Reagan y, quizá en menor medida, durante el período de Yasuhiro Nakasone. Simultáneamente a la desindustrialización de Occidente y Japón, se produjo un desarrollo que fue de la mano de un proceso de globalización: la emergencia de una red de información global y de corporaciones transnacionales inmensas. La saturación con artículos de consumo y la simultaneidad informativa tejieron una red mucho más fina y a una escala menor que nada imaginable en la clásica era industrial.

La desindustrialización continuó golpeando las economías fordistas de las sociedades capitalistas tardías, entre finales de la década de 1960 y mediados de los 90. Aunque las raíces del colapso industrial son complejas, su desaparición vino acompañada de cambios globales de reestructuración. Ciudades como Manchester, Leeds, (partes de) Londres, el Cinturón de Óxido en los Estados Unidos (Pittsburgh, Detroit, Cleveland), los centros importantes de la industria pesada en Australia (Whyalla y Elizabeth en el sur de Australia; Newcastle y Wollongong en Nueva Gales del Sur) se vieron especialmente afectados por las limitaciones y la fuga de capitales, convirtiéndose en ciudades fantasma del capitalismo tardío.

Con el colapso de las industrias tradicionales, los capitalistas arriesgados invirtieron fuertemente en la nueva ola de *cibertrabajo*, dando lugar al Triángulo de Investigación de Carolina del Norte, al Silicon Valley en el área de la Bahía de San Francisco y a la ciudad *modelo* de la década de 1990, Seattle. Hemos asistido al incremento de la concentración de las funciones del *capitalismo de la información* en el centro de Tokio. Australia comenzó a «enfrentarse a las realidades de los mercados mundiales» (Paul Keating, Ministro de Trabajo) liberalizando sus industrias y defendiendo, al mismo tiempo, el mantra del cibertrabajo, bajo el slogan edulcorado de la *nación inteligente*. En realidad, lo que quisieron vender estas ciudades con el fin de volver a atraer al capital, sonaba como gimoteos de un país *subdesarrollado* y desesperado: promesas de salarios inferiores, rentas más bajas, reducción de deducciones fiscales y altos cargos locales amigos de las corporaciones.

El ciclo económico *al alza,* que se vivió desde mediados de los 90 se ha visto caracterizado, estadísticamente, por un incremento espectacular del empleo. Lo que ocultan estos datos es que la mayoría de los nuevos puestos de trabajo constituyen flexitrabajo, es decir, empleo parcial sin prestaciones. Al tiempo que este *boom* económico ha dado lugar a tiempos más duros para la clase media, ha solidificado el estancamiento o el hundimiento de los trabajadores golpeados por procesos anteriores de desindustrialización. Además, quizá de manera crucial, ha reforzado la bifurcación racial/étnica (Berlín, Budapest, Pittsburgh) y una fisura multidimensional del espacio, la raza y la clase (Chicago, Londres, París, Sidney) en la ciudad postfordista.[7]

Un nuevo régimen de representación, propuesto para celebrar la *rehabilitación visible y audible* de la ciudad que, en el proceso, alejó la atención de las áridas hileras de casas, los guetos empobrecidos, los proyectos lóbregos y los *neubauten* que habían dominado en la década de 1980 y comienzos de los 90. Como señala el erudito musical Adam Krims, mientrs que una nueva poética-música marcó, de forma representativa la *reconquista* de la ciudad,[8] las fuerzas de la ley y el orden impusieron materialmente un silencio brutal a los subalternos de la ciudad, desde Nueva York hasta París,

[7] Janet L. Abu-Lughod, New York, Chicago, Los Angeles: America's Global Cities (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999), 357.

[8] Adam Krims, Music and Urban Geography (Routledge: Nueva York, 2007), 123.

a medida que se incrementaban las enormes tasas de encarcelación por delitos menores, la histeria contra los inmigrantes y la presencia paramilitar en determinados barrios.

Sugiero que la música *noise*, aunque no siempre sin problemas, intervino en este espacio silenciado y funcionó como forma cultural de resistencia. Los intérpretes produjeron, hallaron e inventaron nuevos instrumentos *noise* y aplicaron las tácticas de guerrilla del teatro callejero (desmontaje de una parte de la autopista por parte de Einstürzende Neubauten, por ejemplo). Su trabajo era colectivo; lo que se interpretaba no era la obra de un creador individual, pues la audiencia apenas conocía inicialmente los nombres de las personas que pertenecían a estos grupos. Las grabaciones se realizaban en *sitios de producción* creados por músicos industriales (véase «Industrial recordings» de Throbbing Gristle; el sello «SSS» de Manny Theiner en Pittsburgh; «Load Records» en Providence; etc.). Los grupos permanecían juntos durante un breve espacio de tiempo y se disolvían para volver a agruparse con el fin de llevar a cabo otra actuación. Ser un intérprete de *noise* implicaba una actividad cotidiana y subversiva, una táctica de guerrilla, una guerra constante de posiciones.

LA MÚSICA «NOISE» COMO GÉNERO

La música *noise*, en sus muchas versiones, destroza los límites convencionales del género: con frecuencia no es música en absoluto, sino ruido o sonido combinado con material visual (video, DVD, televisión por cable gratuita, radio, Internet). Debido a su polimorfismo, escapa del recinto del escenario (teatral). Es frecuente que se interprete y difunda fuera del nexo comercial (de hecho, probablemente, la música *noise* no existiría sin la actividad de sus propios seguidores). En las actuaciones, la relación entre el

intérprete y la persona común se desdibuja y la participación de los miembros del público en los eventos *noise* es, en casos específicos, un fenómeno diferenciador.

En sus inicios, la música *noise* recibió influencias de un conjunto diverso de supuestos, culturales y políticos, respecto a su planteamiento de la sociedad post-industrial. En términos musicales, la experiencia formativa de los intérpretes de *noise* conllevaba una confrontación con lo que percibían como la destrucción de la música rock por parte de una industria cultural, reflejo de la producción en serie y lo que Attali denomina repetición. En especial, consideraron la normalización industrial en la industria discográfica como el surgimiento de un código totalitario único. El ímpetu inicial del *noise* se basó en el supuesto de que, puesto que la producción industrial determina los términos para la repetición en la música producida en serie, toda forma cultural de repetición dentro del mercado de bienes sería subsumida por la lógica imperante de la industrialización. Por lo tanto, los músicos *noise* generaron música no repetible fuera del nexo comercial.

¿EL «NOISE» COMO PLACER?

El *noise* es prelingüístico y presubjetivo. El ruido de la maquinaria pesada y el potente ataque sónico de un *Macintosh PowerBook* son actos que ponen activamente en primer plano su materialidad y que perturban el significado: «¿qué significa este ruido?». Las texturas ásperas de las fuerzas sónicas destruyen nuestras identidades, en lugar de reforzarlas. En el lenguaje de la teoría psicoanalítica lacaniana, diríamos que el *noise* crea *jouissance*. *Jouissance* significa «placer»[9] ; en francés se utiliza para referirse al «orgasmo».

[9] Por ejemplo, Slavoj Zizek, «The Metastases of Enjoyment: Six Essays on Woman and Causality» (Londres y Nueva York: Verso, 1994).

Pero la *jouissance* también puede referirse a un estado de crisis que se produce cuando se debilita o rompe la sujeción de lo simbólico. De este modo se expresa Lacan sobre la ley y la *jouissance* en el Seminario XX: «[L]a esencia de la ley [es] dividir, distribuir y "retribuir" todo lo que cuenta como *jouissance*. ¿Qué es *jouissance*? Aquí se reduce a no ser nada, salvo un ejemplo negativo. *Jouissance* es lo que no sirve a ningún fin».[10] Éste es un texto potente de la naturaleza no teleológica del *noise*. Sin embargo, observo una ligera contradicción entre la afirmación de que la música *noise* es no teleológica y que, al mismo tiempo, es *oposicional*. ¿Será entonces el *noise* una forma de sonido de resistencia por accidente?

La contundencia de la aplicación de la *jouissance* lacaniana al *noise,* en la medida en que «no sirve a ningún fin» se ha visto complicada por el musicólogo Robert Fink, quien, en lugar de una antiteleología, habla, siguiendo a la teórica del género Judith Butler, de una teleología performativa.[11] Una teleología performativa de este tipo, aplicada a la práctica del *noise*, puede implicar una teleología que libera la libido mediante una mutación infinita como si fuera, pongamos por caso, una actuación de Boredoms.[12]

Otros teóricos como Barthes y Julia Kristeva dotan de un significado ligeramente diferente al término *jouissance*. Recapturando la experiencia prelingüística, la relación del niño con su madre, una materialidad no mediada, es una experiencia orgásmica: es el momento en el que la significación interrumpe el significado, es decir, perturba lo simbólico, lo social. Pienso que el tipo de *noise* que generan, por ejemplo, artistas sonoros japoneses como Merzbow, Masonna, Hijo Kaidan, Boris y otros, ilustra ampliamente estas dos interpretaciones interseccionadas, aunque diferentes, de la *jouissance*. Por ejemplo, en los trabajos para ordenador portátil de Merzbow, tenemos efectos sónicos extremos y altas frecuencias intercalados, con frecuencia, con

[10] Citado en Bruce Fink, «The Lacanian Subject: Between Language and Jouissance» (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1995) 191 note 29.

[11] Robert Fink, «Repeating Ourselves: American Minimal Music as Cultural Practice» (Berkeley: University of California Press, 2005), 43.

[12] Ibid., 42

muestras de canciones de Black Sabbath. El dolor de las texturas digitales ásperas se mezcla con la intensidad brutal del *metal*.

Pero el *noise* no es sólo prelingüístico y presubjetivo; no es un simple *retorno* a algo de nuestro pasado. El tipo de *jouissance* que genera el *noise* tiene un efecto de desplazamiento y deja al sujeto proclive a la posibilidad de cambio.

MÚSICA, TECNOLOGÍA, IDEOLOGÍA

A comienzos de la década de 1980, formaciones tales como Einstürzende Neubauten, Throbbing Gristle y el primer SPK rechazaron los modos repetitivos de la tecnología, se consideraron «sub-electrónicos» y se centraron en los sonidos ambientales y «encontrados», así como en el cuerpo, como su fuente principal para el *noise*. En términos musicológicos, para los músicos *noise*, la repetición equivalía a la normalización industrial y la producción en serie y representaba un movimiento hacia un código totalitario único. El cuerpo parecía ser el vehículo perfecto para lograr la no repetibilidad. El espacio silente del capital tardío quedó expuesto con su carga de potencialidad neofascista. Telecorps, NON, Psychic TV, Merzbow y Laibach, con frecuencia de forma controvertida, percibieron este espacio como algo dominado por un código totalitario, en el que sólo el estado está más allá del código y manipula todos los códigos. A diferencia de las ruidosas carreras del fascismo histórico, este neofascismo se construye sobre el silencio de los *usuarios* de su espacio; la resistencia episódica se une a una violencia estatal aplastante.

A partir de finales de la década de 1980, el uso de fuerzas sónicas influido por la tecnología de la reproducción en serie (sintetizador, ordenador, video, etc.) se adoptó de forma más generalizada.

Los músicos de *noise* escapaban cada vez más al modelo de acuerdo con el que los objetos son, simplemente, valores de uso que amplían el cuerpo o posibilitan su despersonificación; un modelo que basaba su supuesto utópico en un restablecimiento de la interrelación orgánica entre el sujeto y el objeto y que parecía apuntar en la dirección del intercambio directo para facilitar estas relaciones. Propusieron modos en los que la tecnología puede proporcionar estrategias desestabilizadoras, haciendo añicos algunas de las nociones de los artistas que identifican abiertamente la tecnología con el control social y el progreso capitalista.

¿Fue subsumido el *noise*, debido a este nuevo curso de acontecimientos, por la lógica más amplia de la economía repetitiva del capital? En su libro sobre el *rap*, «Black Noise», Tricia Rose argumenta de forma convincente acerca de los usos y las relaciones alternativas de la repetición en el *rap*. Recalca las múltiples historias y enfoques de la organización sonora en la cultura mercantilizada. Rose afirma que, en la cultura negra, repetición significa circulación y equilibrio; y no está ligada a la acumulación y el crecimiento como en la cultura dominante.[13] Su conceptualización del *rap* parece poder aplicarse a la música *noise* tal y como ésta se ha desarrollado.

En la transición a un milenio nuevo (1999-2000), un grupo influyente de intérpretes de *noise* digital —Mego, Sensorband, Hrvatzki, Greg Davis, Nobukazu Takemura y otros— se dirigieron de forma más directa a la sociedad de consumo post-industrial. Si la creación del deseo (de los consumidores) es la característica dominante del capitalismo posterior a la Segunda Guerra Mundial, ¿por qué no confrontarlo con el exceso puro de los sonidos procesados? Sacudiéndose las filiaciones con las tecnologías y favoreciendo los componentes orgánicos (cuerpo, fuego, cubo de basura) y las tecnologías percibidas como *anticuadas* (caja analógica), la ola digital de los músicos

[13] Tricia Rose, «Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America» (Hanover, NH.: Wesleyan University Press, 1994), 71-72.

de *noise* ha estado utilizando tecnologías electrónicas occidentales de *hardware* y *software* con una creatividad inmensa. Existe un nuevo sentido de agencia en el trabajo con la música tecnológica intensiva: las tecnologías sonoras se utilizan para crear nuevos significados con finalidades políticas y estéticas estratégicas. El *noise cableado* también se ajusta al momento internacional actual: la música se produce en canales globales de comunicación rápida. La aceleración de la comunicación sonora abre nuevas avenidas para la intervención instantánea, es decir, paradójicamente, la resistencia al capital global se canaliza a través de circuitos culturales globales.[14]

¿Cómo se entreteje la música *noise* digital con los negocios basados en la información, espoleados por la cibertecnología en desarrollo, la investigación militar o las operaciones de control informatizadas y geográficamente separadas de la producción? La cuestión es legítima ya que la música como forma cultural está imbricada en la producción económica. ¿Qué consecuencias tiene esta imbricación en el modo de producción del capitalismo tardío sobre la música digital y las estructuras de los sentimientos que produce el *noise* en el oyente? Cierta inquietud respecto a la digitalización del *noise* entre sus intérpretes queda reflejada en el resurgimiento de la composición analógica. Se utilizan sintetizadores *vintage,* tanto en directo como en grabaciones. Uno de los miembros de Locust utiliza un *anticuado* Moog, Anonymouse, de White Mice, utiliza botones y cables, Stereolab se basa en una mezcla de dispositivos electrónicos, Astro (Hiroshi Hasegawa) genera analogismos ambientales, DJ Jeff Mills *hace girar* tecno minimalista, Vibracathedral Orchestra graba sus espectáculos en directo en cintas de dos pistas con guitarras, violines, cello, banjo, grabadoras y órganos de juguete Casio y Masonna propone cierto sonido psicodélico *caliente* con su proyecto Space Machine. Otros, como Yasunao Tone, subvierten las *intenciones* diseñadas en dispositivos digitales utilizando cinta

[14] Véase el capítulo uno de Paul D. Greene y Thomas Porcello (eds.), «Wired for Sound: Engineering and Technologies in Sonic Cultures» (Middletown, CT.: Wesleyan University Press, 2005).

adhesiva para confundir la lectura láser del CD, creando de este modo un amplio abanico de *glitches*.[15]

¿Constituye el *retorno* de lo analógico una forma de nostalgia?, se preguntan los autores de «Analog Days», Trevor Pinch y Frank Trocco. [16] Su respuesta es no necesariamente. Citan a Brian Eno, quien parece, al menos en principio, dar valor a la capacidad de impredicción de la producción analógica: los sonidos «entre los botones»[17] retan a la eficiencia sin errores y a la *disciplin*a de la tecnología digital. ¿Sería entonces el recurso a un planteamiento analógico la respuesta apropiada a la tiranía del silencio, el anonimato, el puesto de trabajo programado y despersonalizado que las multinacionales han impuesto en el espacio post-industrial urbano? En defensa del *noise* digital diré que su planteamiento proporciona la posibilidad de nuevas experiencias de deseo y nuevos experimentos con formas musicales. Citando una idea de Lacan, según la expresó Robert Fink, el *noise* digital no es «la negación del deseo, sino una metástasis potente y totalizadora [del deseo]».[18] Pero, al igual que Lacan, hay que recalcar que es un deseo de un deseo no satisfecho.[19] El *noise* digital, al igual que el deseo lacaniano, no busca la satisfacción, persigue su propia continuación y fomento, dando lugar a la complicación, previamente mencionada, del binomio teleológico/no teleológico. Sólo en un oyente (sujeto) reconfigurado, el deseo no obstaculizará la búsqueda de la gratificación del sujeto. Para lograr esto, el *noise* debe hacer que el oyente no sólo reconozca que algo está *mal* en su deseo, sino que exponga que, incluso en el rechazo, desea estar de acuerdo con la Ley (figuras de autoridad, culpa, ambición) y que incluso *nuestros* deseos no son propios, sino que pertenecen al Otro.

[15] Véase en Nicolas Collins, «Handmade Electronic Music: The Art of Hardware Hacking» (Nueva York: Routledge, 2006), 229.

[16] Trevor Pinch y Frank Trocco, «Digital Days: The Invention and Impact of the Moog Synthesizer» (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2002), 318.

[17] Ibid., 319. Véase también Timothy D. Taylor, «Strange Sounds: Music, Technology and Culture» (Nueva York: Routledge, 2001), 110-111.

[18] Fink, «Repeating Ourselves», 9.

[19] Fink, «Lacanian Subject», 51

¿Puede lograr esto el *noise* digital? En los entornos de quasi-programación posibilitados por determinados software (MAX, Super Collider, etc.), el músico puede crear un almacén de conexiones predefinidas y controlarlas utilizando esquemas y secuencias, así como «patches» de estructura libre y única para cada ordenador. Y si uno se *entromete* en el mismo programa, como hace Ikue Mori, puede verse totalmente sumergido en la electrónica subyacente al sonido y, de este modo, superar la rutina (el vaciado) de su intervención y hacer añicos constantemente las expectativas del oyente, no sonando tal como se espera que suene.[20] Este *noise* nos hace desear saber algo, descubrir lo que está diciendo nuestro inconsciente y descubrir lo que el intérprete puede capturar de nuestros sueños y fantasías. Sólo entonces se puede iniciar la verdadera tarea del *trabajo* entre el intérprete de *noise* y el público, con el fin de conseguir que los oyentes digan lo *indecible* sin culpa y sin temor. El resultado social y político de decir lo *indecible*, al igual que el de una performance de *noise*, es impredecible.

[20] Thom Holmes, «Electronic and Experimental Music». Segunda edición (Nueva York: Routledge, 2002), 236.

Improvisación Libre en la Música y Capitalismo: la Resistencia a la Autoridad y el Culto por el Cientificismo y la Celebridad*

Edwin Prévost

* Empleo el término «cientificismo» para describir un área de disertación que utiliza el lenguaje y los matices (y hasta cierto punto la autoridad) de la ciencia, sin ser necesariamente científica.

Existen poderosas razones para no alinear los dos temas contenidos en el título. La música es una cosa; el capitalismo otra. Salvo, claro está, que se intercepten. Un debate sobre el capitalismo es inevitablemente político. Es una crítica sobre el funcionamiento de la sociedad humana. De algún modo, todos nosotros estamos involucrados en el «cash nexus»*. De la misma manera, la improvisación libre en la música es un espacio de actividad humana en el cual también hay potencial para el intercambio.[1]

Para escuchar música hay que pasar, en la mayoría de los casos, por la mediación del mercado capitalista. El oyente tiene, de algún modo, que comprar la oportunidad de escuchar la música con su asistencia a conciertos o comprando discos. La principal excepción a esto parece ser la música religiosa y lo que queda sin modificar de la música *folk*, aunque los oyentes de estas músicas tienen que pagar con otra cosa que no sea dinero.[2]

La motivación para hacer o escuchar música no tiene por qué tener algo que ver con si es o no una mercancía. Sin embargo, resulta extremadamente difícil escapar al «cash nexus». En una sociedad capitalista todo, incluso nuestro ocio, se mide con los criterios sociales y económicos dominantes: el equivalente monetario.[3] En la mayoría de los casos, compramos instrumentos musicales (o los materiales y las herramientas si los hacemos nosotros mismos); es probable que compremos clases. Incluso si organizamos un concierto gratuito, posiblemente haya que alquilar el espacio para la actuación o llegar a algún acuerdo con el propietario del local para que obtenga algo de la transacción (por ejemplo, con la venta de cerveza y comida para los clientes oyentes). Está claro que el sistema capitalista es el entorno socioeconómico normal. La mayoría de la gente no ve nada raro o malo en la idea de la música hecha para ser comprada. Y el hecho de que la música tenga éxito en el mercado se convierte con frecuencia en la medida de su valor.

[1] Aquí sugiero que un proceso dialógico es *intercambio* – un acto recíproco de dar y recibir – en la misma medida en que lo es la noción habitual del cambio de manos del dinero a cambio de bienes y servicios.

[2] La *World Music* también llamada música universal es el desarrollo de un nuevo género musical en el que se combinan las formas de la música tradicional o folclórica, sobre todo, con las formas de música *pop* occidentales. Aunque el *jazz* e incluso la música típicamente orientada a occidente también han integrado esta fusión.

* «The Cash Nexus» libro escrito por Niall Ferguson, que propone que los lazos entre economía (sistema financiero) y política son muy estrechos. (N. de la T.)

[3] Se podría argumentar que el concepto de «ocio» está fundado en su contrario, es decir, «trabajo asalariado».

En otras palabras, muchos consumidores creen que si vale la pena pagar dinero por la música, entonces debe ser buena. Por el contrario, si la música se ofrece gratuitamente, por definición, no debe merecer la pena. Esto es ideología en estado puro.[4]

Y es en el marco de las condiciones expuestas anteriormente donde una forma de música libre, como la improvisación, tiene que debatirse. Los que la practican no son inmunes a los requisitos básicos de la existencia (dentro del capitalismo) que les permitan seguir viviendo. Antes de poder hacer música, se deben cumplir ciertas condiciones materiales. Dado lo poco que congenia el panorama social y económico con las músicas que entran dentro de la amplia categoría de improvisación libre y experimentación, resulta un tanto sorprendente que incluso exista esta música. No obstante, en cierto sentido podríamos postular que existe precisamente debido a las invectivas socioeconómicas de una cultura capitalista. Es decir, se trata de una forma de música (sugiero) que se opone a los valores que caracterizan el capitalismo; poniendo su énfasis en las relaciones de mercado y en todas las formas sociales y actitudes que conllevan y dejan tras de sí. A este respecto, la improvisación libre sigue una trayectoria artística y cultural que le es familiar a la historia del *jazz*; en la cual, pese a la estrecha afinidad del *jazz* de los primeros tiempos con el vodevil y sus continuados lazos con el mundo del espectáculo, ha habido focos radicales de resistencia a la cultura convencional blanca dominante en los EE.UU. y una reafirmación de un conjunto de valores culturales y costumbres alternativos. Muy poca de esta autoafirmación fue conscientemente anticapitalista; fue, en su mayor parte, una respuesta intuitiva de una comunidad bajo presión de algunos de los más feos sicarios del capitalismo, sus racistas. El *jazz* se convirtió en parte de una autodefinición cultural secular para una comunidad asediada en la que algunos disidentes blancos también se sentían como en casa.[5]

[4] Puede parecer que las descargas gratis de Internet contradicen esta sugerencia. Sin embargo, hay una diferencia entre algo que está disponible gratuitamente y algo que se puede obtener gratuitamente. Las descargas gratuitas le hacen sentir al receptor como si consiguiera algo a cambio de nada (es decir, algo que de otro modo probablemente tendría que pagar). En una ideología capitalista ,es esta característica (es decir, *el robo*) lo que hace sentir que se ha obtenido algo de valor sin pago.

[5] La resistencia negra al racismo en raras ocasiones se ha permitido convertirse en un contraejemplo del padecimiento al que se enfrentaba. Aunque algunas comunidades negras han sido cautelosas con razón respecto a las filiaciones liberales de los blancos.

Hay ejemplos de músicas que han sido parte de un movimiento de oposición a las censuras del capitalismo, aunque sería una exageración afirmar, por ejemplo, que el *jazz* era intrínsecamente político y, por lo tanto, anticapitalista o anti cualquier cosa concreta. Algunos músicos de *jazz* eran más abiertamente políticos que otros, como por ejemplo Max Roach. De forma similar, creo que podemos aducir que la improvisación libre en la música es una forma cultural alternativa. No obstante, quizá esto refleje el creciente descontento de algunas personas (la población blanca en particular) de las llamadas sociedades capitalistas industriales avanzadas de Europa, en las que hay muy pocos modelos de respuestas culturales positivas (salvo aquellas contenidas en la religión y otros sistemas supersticiosos) y ningún modelo adecuado de resistencia a la cultura individualista predominante. Aunque muchos de los músicos de improvisación libre pueden ser apolíticos, hay algo en su forma de trabajar y en sus relaciones generales dentro de la forma, que sugiere una alternativa a la clase de contexto en el que el capitalismo prospera, es decir, las relaciones de mercado.[6]

Llegados a este punto, tenemos que explicar a grandes rasgos qué tiene la música improvisada que la distingue de otras formas de hacer música. Esperemos que esto nos permita clasificar los momentos estructurales que hacen de ella, desde mi punto de vista, de manera potencial e inherente, un vehículo de renovación cultural. En el ensayo «No Sound is Innocent» empecé a precisar la doble propuesta analítica de heurismo y diálogo que, a mi parecer, son el centro de la improvisación colectiva.[7] En pocas palabras sugiero:

a) que en una llamada pieza normal de música clásica, por ejemplo un cuarteto de cuerda de Beethoven o incluso una canción de música pop, la mayoría de los problemas técnicos de preparación para una actuación se resuelven y refinan antes de la presentación planificada;

[6] Por desgracia, para este escritor, ha habido muy pocos exponentes negros en este campo. Por supuesto, hay notables excepciones: por ejemplo, Cecil Taylor, Anthony Braxton y George Lewis, quienes han mantenido una posición de puente en la división cultural y, de este modo, han propuesto, de forma muy eficaz, un sentido más amplio de comunidad que deje fuera el discurso de la raza.

[7] Edwin Prévost, «No Sound is Innocent», Londres: Copula, 1995.

b) que el mediador de las relaciones entre los músicos es el manuscrito que normalmente representa la partitura.

El contraste de estas propuestas analíticas frente a las de la improvisación es:

a) que los músicos que improvisan buscan sonidos y su contexto dentro de los momentos de la actuación;
b) las relaciones entre músicos son directamente dialógicas: es decir, que no hay ningún mecanismo externo (por ejemplo, una partitura) que medie entre su música.[8]

De lo que estamos hablando aquí es del proceso de descubrimiento al hacer música. En relación con la experiencia de improvisación de AMM, Cornelius Cardew escribió:

Buscamos sonidos y respuestas que se asocien a ellos, en vez de crearlos desde el pensamiento, prepararlos y producirlos. Esta búsqueda se lleva a cabo en el medio del sonido y el mismo músico está en el corazón del experimento.[9]

El punto a resaltar aquí es que es durante la actividad de crear sonidos, incluso durante una actuación, cuando se investiga constantemente el potencial de los materiales utilizados. Dar conciertos como acto de experimentación. Los resultados se tienen que evaluar, inicialmente 'in situ', en relación a su resonancia social y musical.

Es esta actividad la que conduce a lo que he referido como autoinvención. Es así como y donde los músicos inquisitivos encuentran y desarrollan una voz particular para representar su individualidad y sus aspiraciones generales. Junto a esto está el colectivismo implícito de la actividad, lo dialógico: «... buscamos sonidos». Es gente que trabaja estrechamente con los demás en un proceso mutuo de hacer música –una invención social creativa y continua.

[8] Siendo una «partitura» (entre otras cosas) un documento en el que se puede preservar la propiedad de la música y proteger legalmente. Posteriormente, se convierte en el medio mediante el cual se puede extraer el valor de las actuaciones musicales con los royalties.

[9] Cornelius Cardew, 'Towards an Ethic of Improvisation', Treatise Handbook, Edition Peters, 1971, reimpreso en Cornelius Cardew: A Reader, Londres: Copula, 2006.

Las cuestiones que se deben plantear en esta situación incluyen: ¿funciona el sonido en sí mismo? (es decir, ¿he trabajado lo suficientemente a fondo para descubrir algo de su potencial?). ¿Funciona dentro del contexto de la actuación? ¿Funciona en el contexto de cualquiera que sea el entorno social al que se dirige o integra? Estas preguntas proponen una nueva serie de criterios de éxito durante la actuación. Y, quizá, nos lleven a ver cómo se forman nuevos sentidos de *la estética*. Esta nueva visión no se efectuará a través de un prisma de experiencias previas, sino que se derivará y moldeará a través de la práctica de la autoinvención social.

Evidentemente, es poco probable (aunque no imposible) que alguien decida escuchar o tocar música improvisada tomando como base un juicio político ya formado del valor de la música en cuestión. Y lamentablemente, mucha gente que conozco, que se consideran a sí mismos políticamente inteligentes, todavía no se pueden identificar con el radicalismo que claramente reside en el proceso de la improvisación libre. Para muchos radicales de izquierdas, este tipo de música sigue siendo incomprensible, sobre todo, al parecer, porque los improvisadores libres hacen una música sin tonalidad convencional, ni ritmos familiares y sienten un menosprecio consciente por cualquier gusto populista orientado hacia el mercado. Si bien para muchos oyentes algún sucedáneo de música *folk-rock* o incluso *música universal* —siempre que tenga una letra radical apropiada o alguna alusión política histórica— sí parece reunir los requisitos. Y para ellos sigue funcionando, incluso siendo conscientes de las concesiones que la mayoría de las músicas populares tienen que hacer al capitalismo para seguir existiendo. Parece que a muchos ideólogos de izquierdas no se les ocurre pensar que los cambios en las relaciones sociales tendrán que reflejarse en toda clase de actividades humanas… incluyendo la música. Mientras tanto, muchos profesionales de la música que deben sus orígenes a la improvisación libre, están descubriendo ahora que ciertas facetas de este planteamiento creativo se prestan a la explotación, dentro de un floreciente sector del mercado del ocio llamado *arte*. Todo esto debería resultar muy desalentador para aquellos que piensan que la música de improvisación libre puede, de algún modo, ser un vehículo o un modelo del tipo de sociedad —en lugar del capitalismo galopante libre para todos— en el que preferirían vivir.

Sin embargo, antes de volver la espalda desencantados, examinemos qué está pasando en esta, aunque menor, apropiación capitalista de la improvisación libre. Durante años he pensado que algunos de los increíblemente disonantes sonidos y la dislocación general de las expectativas resistirían al marketing. Mientras que para mí y para muchos otros es precisamente esta otredad del mundo del sonido lo que encontramos atractivo, estoy familiarizado con respuestas de los oyentes que no consideran las músicas experimentales e improvisadas como música en absoluto. Lo que parece haber ocurrido es que en ciertos contextos y para una parte de la audiencia, la disonancia y la dislocación se han convertido en experiencias tolerables. Tal vez era esto a lo que se refería Cardew cuando durante las décadas de 1960 y 1970 observaba a la enjoyada y burguesa clientela —por ejemplo, en la Bienal de Venecia— o a aquellos que asistían a las representaciones de la Merce Cunningham Dance Company.[10] Escuchaban atentamente y aplaudían educadamente la música de John Cage et al. «La burguesía ha aprendido a apechugar con todo».[11] ¿Qué tiene que hacer ahora la vanguardia para sorprender? Pues nada. Como sugiere Chris Cutler con una claridad muy convincente, la vanguardia está muerta.[12] Muchos públicos han aprendido a aplaudir educadamente en prácticamente todas las ocasiones, siempre y cuando hayan sido persuadidos de que su aquiescencia sirve a alguna causa de moda, y siempre que les quede el aliciente de la copa y la cena de después del concierto.

[10] Durante los setenta, la compañía Cunningham Dance se había empezado a poner de moda, especialmente en Francia. De vez en cuando, Cardew trabajó como uno de los músicos acompañantes.

[11] Conversación entre John Tilbury y Cornelius Cardew.

[12] Chris Culter, «Thoughts on Music and the Avant Garde» in Hanns-Werner Heister, Wolfgang Martin Stroh, Peter Wicke (eds.), Musik-Avantgarde. Zur Dialketik von Vorhut und Nachhut, (BIS-Verlag) Oldenburg 2006, pp.52-73.

Siempre he supuesto que la vanguardia estaba allí donde se podían explorar nuevos horizontes culturales. Que la vanguardia era el lugar para un rechazo implícito del statu quo. Esta actividad consiste en estrategias de distanciamiento: por ejemplo, la atonalidad, los mecanismos de azar, la utilización de nuevas tecnologías para crear sonidos, hacer nuevos sonidos con viejos instrumentos. Estas acciones están destinadas a perturbar el equilibrio perceptivo, cultural y, algunas veces, social.[13] Sin embargo, muchos de estos procedimientos son reactivos. La intención es negar lo que ya se ha percibido como una situación negativa. Hay, como espero mostrar, otro papel para algunos de estos procedimientos aparentemente perturbadores.

A principios de la década de 1970 algunos conocidos míos, austeros maoístas (algunos de los cuales habían sido músicos vanguardistas), no fueron los únicos en percibir las payasadas de una gran parte de la vanguardia como los cansinos excesos del individualismo burgués. Pero confundiendo las características positivas y creativas de la individualidad con el individualismo, se deshicieron de la paja pero también del grano. En su desesperada y desamparada prisa por entrar en la era de *la dictadura del proletariado,* procuraron denigrar y privar a otros del conducto del diálogo y del entendimiento creativo. Para ellos, a partir de ese momento, sólo la dirección del partido podía decidir cuáles eran las manifestaciones culturales que interesaban. Tampoco es necesario que derramemos demasiadas lágrimas sobre este asunto, ya que pronto se agotó su confianza fundamentalista en Mao; pero no antes de haber hecho mucho daño a las iniciativas creativas, a las relaciones culturales e incluso a las amistades.

Evidentemente, la idea de «la vanguardia» muere en el momento en el que se clasifica; y, dado que mucho de lo que ahora es aceptado como arte se ha vuelto tan relativizado («todo se puede convertir en arte» o «todo sonido es música»), lo que deriva es que importa poco –salvo como una tranquila distracción– si prestamos o no atención a lo que ocurre en nombre del arte. A mis conocidos maoístas les resultó fácil convencerse de que el arte moderno era tan sólo una indulgencia burguesa porque, según cabe suponer, eso era lo que ellos habían estado consintiendo mientras eran vanguardistas. No obstante, siempre ha habido otra línea en la vida creativa unida a cultivar y elevar un sentido del ser personal y social. Por ejemplo, la vanguardia del *jazz* negro de la década de 1960 en los Estados Unidos fue declaradamente social. Con frecuencia se enorgullecía de su excelencia técnica y su espíritu de comunidad. La idea de *todo vale,* como una pose informal o una actitud de «es arte si yo digo que es arte», no servía. Apareció un sentido de orgullo negro con una determinación de ser tan bueno –o preferiblemente mejor– que cualquier representante de la cultura opresora. Hay que decir que el *jazz* ya no mantiene este perfil social y político o, incluso, artístico en la actual comunidad negra de los Estados Unidos.[14] Sin embargo, sugiero que pueden seguir existiendo motivaciones similares en la práctica de la improvisación libre.

Para la década de 1950, cuando el mundo había dejado atrás las privaciones de la Segunda Guerra Mundial y empezaba a entrar en el clima ideológico de la Guerra Fría, se le ofreció a la cultura occidental un sentido de *nuevo mundo,* a través de los experimentos de la escuela de compositores de Nueva York, que nosotros asociamos con John Cage y las meditaciones de los serialistas integrales de Darmstadt.[15] Estas actividades transcurrieron paralelas a las iniciativas musicales emergentes, inspiradas en gran medida en el *jazz*, que condujeron al desarrollo de una nueva estética musical a la que ahora nos podemos referir en general como improvisación libre. Todas ellas se influían, de algún modo, entre sí. En comparación con lo que el grupo de Darmstadt o Cage obtuvieron, la improvisación libre consiguió muy poco seguimiento y apoyo, oficial o no. En cualquier caso, la improvisación libre era lo suficientemente

[13] Aquí me refiero a muchas de las piezas de *performance* extremas, como por ejemplo, «Feeding the Piano Hay» de LaMonte Young, que funciona la primera vez (¿para sorprender o desorientar a una audiencia?) pero que, en mi opinión, no merece la pena repetir salvo como diversión inofensiva.

[14] El *free jazz* inició la tarea de eliminar aparentemente del *jazz* «las técnicas profesionales» (¿o modificarlas?) de las enseñanzas tecnocráticas del *be-bop* (que cada vez era más formal y posteriormente se utilizó para la enseñanza de música formal). También devolvió la intuición a la agenda creativa y reafirmó el colectivismo.

[15] Continuando a partir de la obra de Webern y Schoenberg que habían desarrollado un sistema de música que se atenía estrictamente a filas de notas en una escala cromática, es decir, una nota no se repetía hasta que la otra nota se hubiera utilizado. La escuela Darmstadt propagó la idea de la serie a los demás parámetros de la música, por ejemplo, el tiempo y el timbre.

polémica como para que Cage, Boulez, Stockhausen y muchos de los principales protagonistas de la nueva música le dedicasen sus comentarios.[16] También hubo algunos puntos en común importantes: por ejemplo, el compositor y joven asociado de John Cage, Christian Wolf, improvisó con AMM a finales de la década de 1960, Boulez y Berio escribieron artículos analizando la improvisación libre; Anthony Braxton admiraba a Karlheinz Stockhausen, etc. Y quizá, incluso se podría decir que Boulez y Stockhausen llegaron a flirtear o a entretenerse con la improvisación. Pero los procedimientos que adoptaron y los resultados poco tienen en común con las aspiraciones generales y objetivos artísticos que siguen sosteniendo la vida musical *improvisativa* como nosotros la conocemos ahora.

Aunque a Cage y a la escuela de Darmstadt se les consideraban, de algún modo, contrapuestas entre sí, tenían, desde mi punto de vista, importantes cosas en común que los separaban fundamentalmente de los improvisadores libres. Los cálculos casi matemáticos requeridos, por ejemplo en «Variations 1» (1958) de John Cage, donde se emplean solapamientos transparentes para crear relaciones arbitrarias entre puntos y líneas, a partir de los cuales se construyen los sonidos/la música, reflejan (quizá de una forma cómica) una actitud mucho más rigurosa del *serialismo integral*. Si lo que pretendía Cage era ser irónico o no, se escapa a mi lectura. Sin embargo, Cage estaba en contra de la improvisación. Esto coincide con su filosofía general sobre el uso de la pura casualidad en sus composiciones, que pone gran énfasis en dejar que los sonidos sean ellos mismos, permitiéndoles de algún modo que tengan una vida fuera o más allá de la intención humana. Su inspiración para estos métodos de crear sonidos objetivos y neutrales y configuraciones de sonidos fue «El libro de los cambios»o «I Ching», el primer libro de los clásicos confucianos. Quizá el usuario más famoso del «I Ching» en la cultura occidental es el psicólogo analítico C.J. Jung. A mí

[16] Pierre Boulez «Constructing and Improvisation», Orientations - collected writings, editado por Jean-Jacques Nattiez, traducido por Martin Cooper, Londres: Faber and Faber, 1986. Luciano Berio, Two Interviews with Rossiana Dalmonte and Balint Andras Varga, Nueva York, Londres: Marion Boyars, 1985. pp.155-173.

me parece que la atracción de Jung por el «I Ching» es exactamente contraria a las afirmaciones que hizo John Cage sobre sus procedimientos. Jung quedó impresionado por cómo la caída ritualista y arbitraria de los tallos de milenrama (o las tres monedas en la forma abreviada del método adivinatorio) permitían a los interrogadores entrar en sus inconscientes. A Cage, según yo lo entiendo, sólo le interesaba ir más allá de la conciencia. Jung seguro que se hubiese cuestionado la posibilidad de escapar de la personalidad y hubiese afirmado que utilizar los tallos de milenrama realmente acercaba al individuo a la totalidad de su ser, mediante la integración o introducción de sus motivaciones inconscientes e ideas. Sin embargo, y curiosamente, tanto Cage como Jung se vieron cautivados por el «I Ching» porque las manipulaciones tenían lugar mecánicamente «sin dejar espacio para la interferencia de la voluntad».[17]

Es posible que Cage hubiera estado buscando un sistema aleatorio, en cuyo caso y dada la patente modernidad del proyecto, ¿por qué eligió un método con tantos matices históricos, exóticamente extranjeros, culturales y místicos? Aquí se plantean importantes cuestiones. Por ejemplo, ¿es posible alcanzar un estado de total neutralidad psicológica? Y, ¿es deseable tal estado? Cornelius Cardew, quien inicialmente había sido el mayor defensor de Cage en Europa, posteriormente señaló, por ejemplo, que cuando los propios John Cage y David Tudor interpretaron «Variations 1»:

Su interpretación estuvo llena de estruendos, golpes, música de radio y discurso, etc. No se perdió ninguna oportunidad de incluir material emotivo. Y musicalmente estuvieron correctos. Sin los sonidos emotivos, los largos silencios, que son una característica de la pieza en sus fases posteriores, se habrían visto despojados de su dramatismo y la pieza se habría desintegrado en puro polvo...[18]

[17] «Recuerdos, Sueños y Pensamientos», C.J. Jung, recogidos y editados por Aniela Jaffe, Londres: Collins and Routledge & Kegan Paul, 1963. p.342.

[18] Cornelius Cardew, «John Cage: Ghost or Monster», en Stockhausen serves Imperialism, Londres: Latimer, 1974. Reimpreso en Cornelius Cardew A Reader, Londres: Copula, 2006. p.1520.

En el mejor de los casos, John Cage, con su pieza *silenciosa* y sus métodos de construcción de pura casualidad, planteó una serie de provocadoras cuestiones sobre la naturaleza de la música.[19] Nos dio una idea fresca del posible significado y belleza de los sonidos que previamente se había considerado estaban fuera del territorio musical. Impulsó un cierto tipo de libertad de pensamiento. Sin embargo, como observó David Tudor en una entrevista en «Music and Musicians» realizada a finales de los sesenta,

Tuve que aprender a cancelar mi conciencia de cualquier momento previo para producir el siguiente, logrando la libertad para hacer cualquier cosa.[20]

Se trata de un comentario hecho por la mano derecha de John Cage, por así decirlo. Quedan claras las muchas consideraciones (incluyendo las mías) alcanzadas al preparar las piezas de Cage utilizando los mecanismos de casualidad prescritos, que cualquier posible *libertad* está totalmente separada de cualquier objetivo humano, salvo la perversa satisfacción de llevar a cabo una instrucción irrelevante. Quizá Tudor, en la cita anterior, estaba explicando algunas de sus propias estrategias para intentar escapar de *lo anticipado* en la interpretación. Pero hay algo de autoengaño en la idea de intentar: «cancelar la conciencia de uno de cualquier momento previo». Esta práctica es casi imposible y quizá tampoco tenga ninguna consecuencia concreta.

La música de Cage ha adoptado el sobrenombre de *experimental*, en contraposición con el término *vanguardia* que adoptaron los que se reunieron en Darmstadt durante el periodo inmediato al final de la Segunda Guerra Mundial. La iniciativa de Darmstadt parece haber tenido mucha más intensidad *intelectual*. Había un serio sentido del rigor aplicado a la nueva música surgida a partir de un desarrollo del

[19] John Cage, «4'33"».

[20] Music and Musicians 20 (1972) pp.24-26.

serialismo siguiendo los pasos de Schoenberg y Webern et al. Pierre Boulez, quizá junto con Karlheinz Stockhausen, fue considerado una figura prominente de este movimiento de *serialismo integral*. Parece que Boulez se había dedicado a buscar y desarrollar lo que el llamó un «método analítico activo» que para él era *indispensable*:

... debe comenzar con la más minuciosa y precisa observación posible de los hechos musicales que nos hacen frente; después, es cuestión de encontrar un plan, una ley de organización interna que tome en cuenta estos hechos con la máxima coherencia; finalmente llega la interpretación de las leyes composicionales deducidas de esta especial aplicación.[21]

No hay nada de la juguetona y, con frecuencia, poética travesura que uno puede detectar en la música de John Cage. Tampoco hay ninguna libertad aparente para el músico. Y, aunque actuar en este contexto musical está totalmente fuera de mi propia experiencia —como dicen ellos— conozco un hombre que lo hace. John Tilbury, en una de sus más vigorosas descripciones de las exigencias que la música *serialista integral* demanda a los músicos, la describe como «una complicadísima forma de poner la mesa para cenar, salvo que al final nunca había comida». Esta fórmula altamente tecnocrática de hacer música coloca claramente a los músicos en un papel subordinado y de funcionario en lo que respecta al resultado creativo de la música.

Muchos pueden considerar que el auge del serialismo y de la indeterminación ya ha pasado. Las nuevas músicas se han apartado de cualquier afiliación o atadura a estas escuelas. Sin duda, las formulaciones posteriores parecen ser más eclécticas y dispares: Minimalismo, Nueva Complejidad y las diversas formas microtonales han rivalizado con otras numerosas expresiones postmodernas. Incluso se puede decir que algunas formas de improvisación libre se han interesado por la estética cageana y han

[21] Pierre Boulez, «Boulez on Music Today», traducción de Susan Bradshaw y Richard Rodney Bennett, London: Faber and Faber, 1971. p.18.

integrado la microtonalidad. Sin embargo, vivimos en una era que se encuentra más a gusto con el discurso apolítico y sin historia. Los capitalistas se han estado regodeando de haber ganado la batalla ideológica. Aunque actualmente está habiendo una cierta vuelta atrás respecto a la noción de *fin de la historia*, la música parece subsistir en un mundo nebuloso en el que existe por sí misma y por el mercado. Sin embargo, afirmaría que las posiciones propuestas por los serialistas y los indeterministas, que aparecieron en un tiempo en el que las polémicas eran una parte anticipada de cualquier propuesta cultural, se mantienen esencialmente intactas y en juego, respecto a las relaciones de los músicos con el sonido, los músicos con sus compañeros músicos y los músicos con el vasto paisaje cultural. Por lo tanto, considero que sigue mereciendo la pena hacer una revisión de lo que se propuso y, posteriormente, desarrolló a partir del serialismo y la indeterminación, ya que arrojará luz sobre las tendencias que aún persisten en su estela.

Lo que se ofrecía parecía ser la pretendida objetividad del serialismo integral y la neutralidad de los productos aleatorios de la indeterminación. Por un lado, estaba el orden inalterable de la fila de notas y su prolongación a otros parámetros de la música, lo que se percibió como una metáfora de cierto tipo de democracia científica. Por otro lado, se nos ofreció el presunto anonimato de sonidos seleccionados mediante procedimientos de pura casualidad, como metáfora de cierto tipo de libertad liberal. La obsesión de Cage por eliminar la voluntad de la ecuación para crear música, en virtud de mecanismos de selección aleatorios para la elección de los sonidos y la estricta disciplina matemática del *serialismo integral*, condujeron a fines muy similares. El músico *intérprete* podía marcar una diferencia bien pequeña en el resultado artístico. Cornelius Cardew, que había sido asistente de Karlheinz Stockhausen a principios de la década de 1960, cada vez se sentía más incómodo con la rigidez de la nueva música. Al principio,

Cage y compañía parecían ofrecer un cierto respiro liberador. Sin embargo, con la decepción de la aleatorización, el mensaje real detrás de los nuevos procedimientos para hacer música no era la libertad, sino todo lo contrario: autoridad. La respuesta inicial de Cardew a esto –como se ve en sus propias obras indeterminadas surgidas, pero que iban más allá de estas influencias– empezó a mostrar los *procesos de las personas*.[22] Esto culminó con la decisión de Cardew de dejar la composición un tiempo, convirtiéndose en un miembro del conjunto de improvisación AMM, que había llevado la práctica musical mucho más allá de dedicarse simplemente a producir sonidos. Los sonidos tenían que ser entendidos, alimentados, disfrutados e ,incluso, personalizados y colocados dentro de un contexto humano (es decir, socializados).

El modernismo en general ha sido equiparado con una nueva forma de cultura científica. Stockhausen relata el paso, localizable hasta Varése, de la música hacia la investigación científica y, más específicamente, hacia las colaboraciones con compañías en la vanguardia de las nuevas tecnologías, por ejemplo, Bell Telephone Laboratories. Boulez lo llevó un paso más allá con la fundación de un instituto de investigación en París (IRCAM) donde los compositores se unieron a ingenieros y científicos para lo que se describió como «un programa disciplinado conjunto para el avance de la ciencia musical y acústica».[23] Mientras tanto, John Cage ofrecía una situación hipotética en la que todo y nada podía ser música. Entre ellos, junto a mucho de lo que ha acontecido después, nos ofrecen músicas anémicas a las que se han exprimido las células de sangre portadoras de vida de participación significativa. En dicho clima, lo que sustituye a la posibilidad de implicación social es la proyección de la celebridad. Aquel que haga las afirmaciones más escandalosas sobre su música e invoque al mercado exclusivo del arte moderno *elevado* (sobre todo, mediante mecanismos publicitarios que favorezcan la notoriedad y el escándalo), se convierte en el más célebre.

---

[22] Michael Nyman, «Experimental Music: Cage and Beyond», 2nd Edition, Nueva York y Cambridge: Cambridge University Press, 1999.p.6.

[23] Robin Maconue (ed.), «Stockhausen on Music: lectures and interviews», Londres: Marion Boyars, 2000.

No es, claro está, que las músicas menos reverenciadas intelectualmente hayan sido siempre inmunes a tal autoestima y a verse mejor de lo que eran. Al parecer, Jerry Roll Morton afirmó ser el inventor del *jazz*. Más recientemente, a otros les ha venido impuesta la originalidad artística como una especie de partenogénesis. Ornette Coleman ha sido proclamado el creador del *free jazz* y Derek Bailey el inventor de la libre improvisación; todo lo cual es una tontería a todas luces y no tiene mucho que ver con los músicos implicados pero da mucho juego en los medios y propaga el mito de la celebridad.

Muchas de las músicas a las que se ha hecho referencia anteriormente son marginales y están totalmente fuera de la experiencia de la mayoría de la población. Sin embargo, constituyen los focos de debate cultural y, en algunos casos, son las receptoras de una gran financiación estatal ya que allí donde el capitalismo no ha encontrado en las artes una fuente de beneficios financieros y consuelo doctrinal, está bastante preparado para movilizar el uso de recursos públicos con fines ideológicos.[24]

Sin duda, Stockhausen sirve a la cultura capitalista, aún sin llegar tan lejos como la provocativa afirmación de Cardew de que Stockhausen sirve al imperialismo. ¿Por qué, si no, ha sido Stockhausen tan alabado? Tal vez sería más preciso decir que el capitalismo le sirve a Stockhausen. Pero todavía habría que preguntarse: ¿Por qué ese culto por el genio y la celebridad cuando él sólo era uno de los muchos que estaban dando pasos innovadores en la música?

Tal vez el cientificismo alcanzó un nuevo nivel con la pieza de Stockhausen para cuarteto de cuerdas y helicópteros.[25] La primera interpretación tuvo lugar en Ámsterdam. Los cuatro músicos del Cuarteto de Cuerda Arditti tocaron en cuatro helicópteros que volaban sobre los alrededores de la sala del concierto. La música de los intérpretes se radió a la audiencia de la sala, donde se encontraba el compositor, sentado a la mesa de mezclas, controlando los sonidos y la mezcla de sonidos de los músicos y los helicópteros. Le dejo al lector reflexionar sobre el posible valor cultural de esta pieza. Sin embargo, desde un punto de vista práctico y financiero, me pregunto por qué hay necesidad de helicópteros y cuartetos de cuerda si el sonido que estos elementos producen va a ser controlado y modificado electrónicamente. Por otro lado, claro está, resultó un gran golpe de efecto publicitario.

Tiene que haber una razón por la que estos ejemplos –incluso aquellos no tan extremos como el anterior– no sólo se toleran, sino que se fomentan. Todos a un gran coste económico. Y sin beneficios apreciables para el progreso de la humanidad, excepto como una especie de gran pantomima, algo semejante a los fuegos artificiales de Nochevieja. Estas obras se propagan y se dan a conocer como los mejores y más representativos ejemplos de modernismo positivo o como experimentos que merecen la pena. La verdad es que algunas de las obras de Stockhausen deben sus orígenes a otras obras de otros compositores y ¿no es siempre así? «Mikrophonie 1» (para tam-tam y seis instrumentistas) sin duda tiene una deuda con LaMonte Young y tal vez otros.[26] Leyendo a Karlheinz Stockhausen, hablando sobre el desarrollo de esta *composición* queda muy patente que resultó muy difícil hacer la notación musical de sus propias exploraciones con el tam-tam o, incluso, repetirla con alguna esperanza de precisión.[27] La pregunta que uno tiene que hacer es, ¿por qué no dejar que sean los propios músicos los que hagan estas investigaciones de sonido? ¿Por qué mantienen los partidarios de Stockhausen la idea de que los sonidos impredecibles que surgen de este modo, es decir por la actuación de los intérpretes, constituyen su *composición*? Yo mismo, como viejo tocador de tam-tam, conozco y disfruto con las incertidumbres del instrumento.

[24] En Gran Bretaña vemos en la actualidad el desvío del dinero público para beneficio y ocio de los ricos, a través del uso de los Fondos de la Lotería Nacional para financiar las artes. La estructura del sistema es distinta en los Estados Unidos. Hay grandes donaciones *privadas* (que, con frecuencia, representan cientos de miles de dólares por receptor) para los músicos, muchos de los cuales se considerarían vanguardistas y se ubicarían fuera de la corriente convencional de las artes, como por ejemplo Braxton, Steve Lacy, George Lewis, John Zorn – por nombrar algunos.

[25] Una pieza de veinte minutos que era parte del ciclo de ópera de Stockhausen «Mittwoch aus Licht».

[26] LaMonte Young, «Studies in The Bowed Disc», 1963.

[27] «Microphony» in Robin Maconie (ed), Stockhausen on Music — lectures and interviews, London: Marion Boyars, 2000.

Siempre me asombra cómo distintas personas utilizando el mismo tipo de instrumento parecen arreglárselas para producir tal diversidad de sonidos.[28] A mi todo esto me parece un signo y una celebración de humanidad y en ningún caso algo científico, aunque en el corazón del ejercicio haya un juguetón sentido de investigación. La interfaz entre los materiales y la persona tiene una huella individual especial. Tal planteamiento libre y espontáneo, que es el modus vivendi general de un improvisador, es una respuesta sin mediación y desbocada al mundo. Afortunadamente, no está sujeta a cálculos científicos. No es repetible. Y tampoco hay ninguna buena razón por la que deba repetirse: salvo para capturar y esclavizar exclusivamente los sonidos y, tal vez, explotarlos económicamente.

Entonces, ¿por qué se mantiene esta noción del genio compositor/controlador? En mi opinión, sería mucho mejor que los músicos se implicasen directamente en descubrir sonidos por sí mismos, en lugar de ser dirigidos a probar tal o cual procedimiento. Y hay otras obras de Stockhausen que, tal vez, sean colaboraciones y cuyas contribuciones composicionales nunca han sido adecuadamente reconocidas.[29] Mientras, sus formulaciones místicas de «Música Intuitiva» se apropian de toda una serie de prácticas, sentimientos y aspiraciones que eran habituales, pero valiosas, para las escuelas de músicos de improvisación en otras partes de Europa y Norteamérica antes de la época de sus propias manifestaciones creativas. En el mejor de los casos, Stockhausen participaba en una investigación mundial. Sin embargo, mucho de este material se ha presentado como el trabajo de un solo genio. Evidentemente, el capitalismo no puede dar ninguna credibilidad a la potente mezcla de *autoafirmación y colectividad* que surte a la improvisación libre y que, en consecuencia, ésta impulsa. ¿Dónde acabará todo esto?[30]

[28] En el último CD en solitario de Prévost aparece un tam-tam. «Entelchy», Matchless Recordings, MRCD67, 2006.

[29] Véase el relato de Cardew de su trabajo con Stockhausen sobre Carré. «The Musical Times», octubre y noviembre de 1961. Reimpreso en Cornelius Cardew A Reader, Londres: Copula, 2006.

[30] Probablemente, el efecto del capitalismo en el *jazz* fue desarrollar las carreras de unos cuantos, por ejemplo, de saxofonistas tenores. Cada etiqueta tenía una o dos estrellas. Sin embargo, la primera vez que fui a Estados Unidos a finales de los años sesenta, parecía que había saxofonistas brillantes a la vuelta de cada esquina. Por lo visto, el mercado no podía tolerar la existencia de más de unas pocas *estrellas*.

Evidentemente, el mito actual de la celebridad ha sustituido, hasta cierto punto, al mito algo sobrevalorado del propio genio. Esto se debe a que la mayoría de las celebridades no pueden, de ningún modo, permitirse el sobrenombre de genio; además, la mayoría no lo quiere. La celebridad se considera ahora algo mucho más importante que cualquier reconocimiento al trabajo realizado. Dada la aceptación de la ambigüedad y ambivalencia en muchos de los rasgos de la cultura y la sociedad de los Estados Unidos, concretamente desde las décadas de 1960 y 1970, uno se pregunta cuál es el significado exacto de la presunta respuesta memorable dada por Andy Warhol cuando se le preguntó cuál había sido su mayor logro: «Contener la risa».

La música es promiscua. Ya he lanzado una serie de advertencias sobre lo fácil que resulta para un objetivo cultural singular ser menoscabado y quebrantado. Un músico puede estar trabajando en la producción de una pieza en colaboración y descubrir que los colaboradores están utilizando el material para sus propios (y otros) fines. Incluso los críticos, conscientemente o no, con frecuencia tergiversan las cosas según la ideología capitalista dominante. Recuerdo la publicación del primer álbum de AMM. No había nada, ni en la música ni en las notas de la funda, que sugiriese que la música o el conjunto fuera algo más que un colectivo. En dos prominentes reseñas: una (Musical Times) se refirió a AMM como «El Grupo de Cornelius Cardew» y la otra (Jazz Journal) llamó a AMM «El Quinteto de Cornelius Cardew». [31] Aparte de revelar de forma educada el bagaje cultural específico de las revistas en cuestión, destaparon el espectro del programa anticomunitario del capitalismo. ¡Percepción cultural como creadora de hechos históricos!

[31] «AMMMUSIC» 1966, Elektra. Posteriormente reeditado en CD por ReR Megacorp.

Con frecuencia, mi crítica general se ha interpretado como antitecnológica. Esto se debe a que la mayoría de los ejemplos negativos que he apuntado —sobre lo que yo considero abusos que se dan en la música (p. ej., el uso opresivo del volumen inducido electrónicamente y la usurpación indiscriminada, a menudo descuidada y poco inspirada, de material mediante muestreo)— se han hecho con ayuda de máquinas electrónicas y ordenadores. Me han colocado el apelativo de Luddita*. Pero creo que una lectura más detallada de mis primeros textos deja claro que no es a las máquinas a las que culpo, sino a los que las manejan.[32] Haríamos bien en recordar la advertencia de Marcuse respecto al sometimiento del hombre al aparato productivo.[33] La ciencia y la tecnología, incluso en la música, han sido vistas como características progresistas de nuestra cultura. Poco o nada se ha tenido en cuenta la dinámica ideológica de la actividad humana, la cual se somete a la máquina y a la ciencia o cientificismo.

La tecnología puede crear imágenes por sí mismas excitantes, como también puede sugerir nuevas formas de generar imágenes que, al ser autosuficientes e incontestables para las ideas tradicionales del gusto, conducen a resultados excitantes y reveladores.[34]

Si las palabras de Maconie reflejan la ideología general de su tema y sus seguidores, como parece razonable suponer, tenemos que preguntar ¿qué definición de *excitante* se está utilizando aquí y a quién pertenece? Esta ocurriendo algo muy determinista que, irónicamente, tiene mucho en común con la propia marca anarquista liberal de excitación de Cage. Ya sea a través del uso *autosuficiente* y preocupadamente *incontestable* de la tecnología o a través del uso de *métodos de casualidad* para encontrar y fijar futuros, la audiencia y el resto del mundo, son rehenes.

[32] Edwin Prévost, Minute Particulars, Londres: Copula, (Matching Tye), 2006.

[33] Herbert Marcuse, One-Dimensional Man, Nueva York: Routledge, 1991.

* Luddita (ludismo): miembros de bandas organizadas de artesanos ingleses del siglo XIX que se amotinaron para destruir la maquinaria textil que les reemplazaba. Término empleado en la actualidad para describir a aquellas personas que se oponen al cambio industrial, social y a nuevas tecnologías (N. de la T.).

[34] 'Afterword' Stockhausen on Music: Lectures and Interviews. Op.cit. pp. 176-177.

El genio del capitalismo contemporáneo no consiste simplemente en que le da al consumidor lo que quiere, sino en que le hace desear lo que tiene que darle.[35]

Más de lo mismo se puede decir de lo que pasa por ser música artística en Cage, Boulez y otros. Si nosotros —en calidad de músicos y oyentes— tenemos alguna elección a la hora de enfrentarnos a la moralidad del capitalismo, debe ser *hacer* y no que *nos hagan*. Debemos decidir quiénes somos, en lugar de recibir una identidad. En nuestra música libremente improvisada existe la oportunidad de aplicar una corriente continua de examinación. Buscamos sonidos. Buscamos los significados que se integran en los sonidos. Y tenemos que decidir —basándonos en respuestas observables— sobre los valores musicales, culturales y sociales que residen en cualquiera de las configuraciones que surgen. La búsqueda es, sin duda, para la autoinvención y para la invención social. Esta es una oportunidad de hacer nuestro mundo. Si no actuamos para hacer nuestro mundo, entonces habrá alguien que invente un mundo para nosotros.

[35] Timothy Garton-Ash, 'El capitalismo global no tiene serios rivales por ahora. Pero podría destruirse a sí mismo.' The Guardian, 22.02.2007.

La Obsolescencia del Género*

Ray Brassier

*Una versión previa de este artículo fue publicada originariamente en Multitudes, n.º 28, primavera de 2007

El *noise* se ha convertido en el oportuno apodo de un variopinto conjunto de prácticas sónicas —académicas, artísticas, contraculturales— con poco en común salvo el carácter recalcitrante respecto a las convenciones que rigen la música clásica y popular. El *noise* no sólo designa una tierra de nadie entre la investigación electro-acústica, la improvisación libre, el experimento *avant-garde* y el arte sonoro. Resulta más interesante que se refiera a las zonas anómalas de interferencia entre los géneros: entre el *post-punk* y el *free jazz*; entre la música concreta y el *folk*; entre la composición estocástica y el *art brut*. Aunque se está utilizando para categorizar todas las formas de experimentación sónica que, aparentenmente, desafían a la clasificación musicológica —sean paramusicales, antimusicales o postmusicales— el *noise* se ha convertido en una etiqueta genérica para todo lo que se considera que subvierte un género establecido. Es, al mismo tiempo, un subgénero específico de vanguardismo musical y una designación para aquello que rechaza ser subsumido por el género. Como resultado de ello, el funcionamiento del término *noise* oscila entre el de un nombre propio y el de un concepto; es un equívoco entre la anomalía nominal y la interferencia conceptual. Lejos de quedar bloqueado por esta paradoja, los practicantes más aventureros de este seudo-género han enjaezado y transformado esta indeterminación en una condición que posibilita el trabajo y da lugar, de forma efectiva, a las pretensiones subversivas del *noise*, identificando y pulverizando inexorablemente los gestos y tropos genéricos con los que la confrontación se atrofia rápidamente y se convierte en una convención. Dos grupos resultan ejemplares a este respecto: To Live and Shave in L.A., dirigido por el iconoclasta americano Tom Smith, cuyo dictado «el género está obsoleto» constituye el modus operandi de una obra caracterizada por su escrupulosa demencia; y Runzelstirn & Gurgelstock, dirigido por el enigmático pervertido suizo y «troll demoníaco del kung-fu»[1] Rudolf Eb.er, cuyos mejunjes audiovisuales alucinatorios amplifican las oscuras potencias psicóticas

[1] Véase la entrevista en línea con Smith en http://www.toliveandshaveinla.com/bio.htm

del accionismo. Es significativo que ambos reprueben la etiqueta *noise* como descripción de su trabajo, de forma explícita en el caso de Smith, implícitamente en el de Eb.er.[2] Esto no es una coincidencia; ambos reconocen el estereotipo debilitador engendrado por la falta de reconocimiento de la paradoja basada en la existencia de un género predicado sobre la negación del género.

***

Al igual que la subcultura *industrial* de finales de la década de 1970 en la que se engendró, la emergencia del *noise* como género reconocible durante la década de 1980 trajo consigo una rápida acumulación de gestos que debilitaron los criterios para discriminar entre la innovación y el cliché hasta un punto en el que el experimento amenazó con no poder diferenciarse del lugar común.[3] Aprovechando este debilitamiento intelectual, los estetas *avant-garde* que habían proclamado su desdén por la vulgaridad en el género industrial manifestaron una aversión similar hacia las tendencias previsibles del *noise*. Pero, al hacer alarde de sus credenciales artísticas, el esteticismo experimental terminó recurriendo a las estrategias autoconscientes del distanciamiento reflexivo que se habían convertido, mucho tiempo atrás, en automatismos de la práctica artística conceptual, la reflexividad que los comentarios académicos han consagrado como garante privilegiado de la sofisticación. Este es el arte que *plantea preguntas* e *interroga,* al tiempo que refuerza las normas del consumo crítico. A este respecto, el anti-esteticismo lúcido del *noise* y su afinidad con la inconsciencia del *rock* se encuentran entre sus aspectos más vigorizantes. Al abrazar la furia analéptica de las raíces *post-punk* del *noise*, pero rechazando su coalescencia en un catálogo de manierismos, Smith y Eb.er han dado lugar a una obra que conjunta la rigurosidad conceptual y la displicencia antiesteticista, al tiempo que rechaza con gran vehemencia,tanto el cliché subacadémico, como las expresiones trilladas de la

[2] Descripción personal de Eb.er realizada por Smith en una entrevista disponible en: http://pragueindustrial.org/interviews/ohne. Eb.er es un instructor experto en artes marciales.

[3] Para un resumen de la cultura industrial, véase el Industrial Culture Handbook, Re# 6/7, editado por V. Vale y A. Juno, San Francisco: Re/Search Publications, 1983. La mejor interpretación de la escena noise emergente a finales de la década de 1980 y comienzos de 1990 aparece en la revista Bananafish, editada por Seymour Glass, que ha dejado recientemente de ser publicada en el número 18 (2006). Una antología de temas 1-4 fue publicada por Tedium House Publication, San Francisco, en 1994.

alienación. Implica una lucidez delirante sin alienación libidinosa —intelecto y libido pellizcados al mismo tiempo— que permite interpenetrar el análisis y la indulgencia.[4]

***

El sonido conjurado por To Live and Shave in L.A. no tiene precedentes: donde la ortodoxia del *noise* identifica con demasiada frecuencia el extremismo sónico con un ininterrumpido continuo de chirridos distorsionados, Shave convierte *canciones* aparentemente discretas en tornados explosivos de sonidos retorcidos. En una canción como «5 Seconds Off Your Ass», el inicio vigoroso del demenciado Vedder, Vedder, Bedwetter de 1995[5] (cuya «lerda bravuconería» Smith ha desautorizado parcialmente desde entonces), la música hierve en un trueno cacofónico indefinido que parece remedar el *Gestus* del *noise*. Apenas discernible bajo sus superficies manchadas y texturas saturadas, subyace una estructura en capas extremadamente intrincadas que conjunta el discurso embarullado, el oscilador entusiasta y los fragmentos desfigurados del bajo, puntuados intermitentemente por *pop-hooks* destrozados, arpegios metálicos absurdamente despersonalizados y esporádicos rugidos electrónicos, sobre los que Smith vomita resmas de invectivas malévolas. Mientras el *noise* ortodoxo comprime la información, ocultando los detalles en un diluvio torrencial, Shave crea canciones alrededor de una plétora arrolladora de datos sónicos, contrapesando la entropía destructora de formas del *noise,* a través de una sobrecarga negentrópica que destruye el *noise* como género y reta al oyente a participar en un hartazgo de información. Siempre hay más que menos para oír al mismo tiempo; un exceso que invita a escuchar repetidamente. La fascinación auditiva ejercida por las canciones se ve acentuada por los notables libretos de Smith, caracterizados por adivinanzas cuya capacidad de alusión desconcierta y deleita en igual medida. Es típico que, mediante una mezcla de los escenarios de la oscura pornografía de la década de 1970 y la

[4] «Vedder, Vedder, Bedwetter» Fifth Column Records, 1995

[5] http://www.toliveandshaveinla.com/bio.htm

retórica de Augusto, los desvaríos de Smith se resistan a su desciframiento debido más a un exceso que a un déficit de los sentidos.[6] Y al igual que el sonido de Shave compensa la carencia de formas incorporando un exceso no formalizable de material sónico, las palabras de Smith abarcan una hipertrofia semántica que sólo puede ser transmitida por una voz que remeda los eructos sin sentido de la glosolalia. Al rechazar la posibilidad de una interpretación, su declamación no puede separarse del sonido en el que está imbricada. Aún así, sería un error confundir la negativa a tener un significado y las sustracciones metódicas del género de Shave, con una concesión al eclecticismo y la polisemia postmodernos. Lejos del simpático pastiche de John Barth o Alfred Schnittke, la analogía apropiada sería la materialización total de la forma lingüística ejemplificada en la *materia escrita* de Pierre Guyotat o la síntesis estocástica de sustancia y estructura musical de Iannis Xenakis. En realidad, la única bandera de la obra de Shave a la que desea arrimarse Smith es lo que denomina la estética *PRE*. El *PRE* es una «negación del supuesto errante de que los movimientos embellecidos o recién incubados suplanten a otros preparados para su desaparición [...] ¿*PRE*? Tal como es: todas las posibilidades, incluso las desastrosas».[7] Se podría entender el *PRE* como la respuesta de Smith a un dilema relativo a la innovación musical. El imperativo de la innovación engendra una antinomia para cualquier género específico. O seguimos repitiendo la forma de la innovación; en cuyo caso, se convierte en algo previsible y niega retroactivamente su propia novedad, o buscamos constantemente nuevos tipos de innovación; en cuyo caso, el reto consiste en identificar formas nuevas que no serán una simple reiteración de las antiguas. Pero hay que asumir un conjunto infinito de formas y, por tanto, no materializable para no repetirse y los límites de la imaginación finita determinarán, invariablemente, el agotamiento de esta posibilidad. No vale con seguir multiplicando las formas de invención; también hay que producir géneros nuevos en los que generar formas novedosas. El *noise* se convierte en algo

[6] Smith: «Mis libretos no son aleatorios, no deben nada a las operaciones aleatorias, ni estocásticas y, en su especificidad, están rígidamente fijados al personaje. Mi planteamiento es estrictamente cinemático». http://www.toliveandshaveinla.com/bio.htm

[7] http://www.toliveandshaveinla.com/bio.htm

genérico, en cuanto a una forma de invención que está obligada a sustituir la negación abstracta del género para la producción de géneros desconocidos hasta el momento.[8] El *noise* genérico está condenado a reiterar su negación abstracta del género *ad infinitum*. Los resultados no carecen necesariamente de interés. Pero el *PRE* conlleva un paradigma alternativo. Puesto que la totalidad de las posibilidades es sinónimo de Dios, a quien debemos renunciar, la única totalidad disponible (en el plano secular) es la de los incomposibles. Si han existido todas las posibilidades, esto sólo puede ser una totalidad de incomposibles, que aloja a géneros aún no creados e inconmensurables. El imperativo de hacer reales los incomposibles conduce, no al eclecticismo, sino a una ascética de invención perpetua que se esfuerza por impedir el paso a los pastiches forjando vínculos previamente inimaginables entre géneros actualmente inexistentes. Es el requerimiento para dar lugar a las condiciones necesarias para la actualización de los incomposibles, lo que evita la transformación de regresión en una repetición genérica. En «The Wigmaker in 18th Century Williamsburg» (Menlo Park, 2001), este imperativo de actualización da como resultado una música de complejidad estructural sin igual, en la que cada acción indexa un mundo sonoro cuya densidad desafía a las abreviaturas. Aquí por fin, el *dub*, el *glam-rock*, la música concreta y la composición electroacústica se conjuntan en un híbrido monstruoso pero tonificante.

***

Eb.er sitúa directamente a Runzelstirn & Gurgelstock bajo los auspicios del accionismo. Sus interpretaciones no son conciertos, sino «pruebas y entrenamientos psico-físicos», en las que tanto las pruebas como los entrenamientos están dirigidos al intérprete y al público. La idea no es el choque y la confrontación, sino la disciplina y la concentración, unidos a una voluntad constante de dejar perplejo. Eb.er y su cómplice, Dave Phillips, chocan sus caras contra platos de espagueti (dentro de los cuales se han incorporado micrófonos de contacto) a un ritmo cada vez más acelerado. Eb.er aporrea un piano y balbucea deteniéndose únicamente para descargar una pistola que, según descubrirá el público, está cargada con cartuchos de fogueo. Una mujer con un tubo insertado en el ano chilla tristemente, mientras Eb.er sopla por él al son de un acompañamiento de cuerda elegíaco. Eb.er se esfuerza ardientemente para extraer sonidos de un pescado muerto sobre una mesa con micrófonos de contacto incorporados. Tres japonesas son grabadas mientras beben líquidos de colores que, posteriormente, vomitan en tazones en una secuencia orquestada. O menos ostentosamente, pero de manera aún más impactante, Eb.er se sienta en un taburete teniendo puesta una peluca de mujer y masticando ansiosamente un cable eléctrico mientras Joke Lanz, con una máscara de látex, hace guardia de forma amenazante junto a él, sujetando en su hombro lo que parece ser una radio antigua, al tiempo que suena a su alrededor el zumbido de las moscas. Estos experimentos absurdos, de breve duración pero invariablemente situados en el punto de inflexión entre la comedia y la provocación intolerable, han provocado que Eb.er reciba el oprobio de músicos experimentales *serios*, quienes gustosamente los rechazan como maniobras para llamar la atención. Pero Eb.er está dispuesto a llegar muy lejos a la hora de idear y ejecutar estos *trucos*, por no mencionar las dificultades exorbitantes que esto le genera con frecuencia, lo que contradice inmediatamente la acusación de facilidad. Aquí, lo que se ridiculiza es el misticismo fácil de aquéllos que santificarían la experiencia musical —más específicamente, la experiencia de escuchar *música experimental*, tanto si está compuesta, como si es improvisada— como un fin puro en sí mismo: ésta es la mística engañosa de la experiencia estética como constructo ético-político. Lejos de ser un mero pretexto, el componente del público en estas acciones es tan importante como su aspecto visual y proporciona la materia prima para las grabaciones de R&G.

[8] Resulta muy interesante que, en años recientes, se haya asistido a la emergencia de subcategorías en el género «noise»: «harsh»; «quiet»; «free»; «ambient», etc. El «noise» parece estar en proceso de subdivisión, al igual que lo hizo el «metal» en las décadas de 1980 y 1990 («thrash»; «speed»; «black»; «glam», «power»; «doom», etc.). Sin embargo, la proliferación de adjetivos calificadores en un género ya existente no equivale a la creación de géneros previamente inexistentes. Queda por ver si estas subcategorías darán lugar a algo verdaderamente impactante.

Se trata de ejercicios editados meticulosamente en variación discontinua, que son constantemente reciclados para otras interpretaciones. Al igual que la de Shave, la música de R&G se caracteriza por secuencias estructuradas intrincadamente por eventos sónicos discretos y conjuntados en series divergentes: suspiros, jadeos, eructos, gruñidos, arcadas, ladridos, rugidos; perros, gallos, acordeones, tirolesas, cuerdas, pianos, metales; gritos, bramidos, ruidos sordos, alaridos y serruchos; cada serie puntuada por intervalos de silencio precisos que, a su vez, son hechos añicos periódicamente por crescendos de gemidos procesados que mutan y pasan a ser coros de sonidos ululantes y lastimeros. El sonido de las arcadas es seguido por el de carne apaleada y rotura de huesos; suaves susurros acústicos vienen acompañados de explosiones violentas de música retumbante sintetizada. La oscilación perpetua entre las travesuras infantiles y la malevolencia psicótica es, al mismo tiempo, cómica y extraña. Eb.er describe su procedimiento de edición de este modo:

En Suiza utilicé lancetas y escalpelos, elementos casi quirúrgicos. Cortar, cortar, cortar, volver a coser. Hacía un agujero y permanecía allí, con todas esas hojas, cintas y tijeras. No quería provocar confusión; únicamente introducir el cuchillo en el sonido de lo que hacía y grababa, dentro y fuera. Lo que oís en R&G es real. La acción y su cuerpo. Simplemente corto partes del cuerpo, las coso mal y las vuelvo a cortar; en esa secuencia, quince años de sonidos R&G se dividen y se dividen, crecen y crecen. Hice crecer mis sonidos «biológicamente», como células que se dividen. Cortar y dejar crecer.[9]

Esta metástasis quirúrgica encuentra su eco en las pinturas de Eb.er: descripciones oníricas de abyección psíquica en las que formas orgánicas e inorgánicas están sometidas a metamorfosis cancerígenas. Un Mickey Mouse transexual luciendo genitales desfigurados se tumba con abandono pornográfico. Una escolar japonesa con la cabeza rota y un único pecho prominente mira inexpresivamente mientras un paisaje

[9] De una entrevista con Drew Daniel, «Aktion Time Vision», publicada en The Wire 227, enero de 2003, págs.21-25.

enfermo bosteza a través del orificio que hay en su cara. Algunas de estas anomalías anorgánicas recuerdan a las dismorfias sexuales de las obras de Hans Bellmer pero las pinturas de Eb.er están ejecutadas con una perfección técnica de un nivel tan elevado como la de artistas tales como Nigel Cooke. ¿Son pinceladas de un trastorno mental inventado y, por consiguiente, no auténtico? ¿O son genuinamente psicóticas pero, por tanto, síntomas estereotipados? El exceso de familiaridad ha convertido la iconografía del accionismo vienés en algo banal: sangre, *gore* y transgresión sexual son ahora elementos básicos de mal gusto del entretenimiento. Irónicamente, incluso el *art brut* nos parece ahora formulaico. Pero la mezcla juiciosa de Eb.er de lo inusual con lo animado y sus inquietantes transposiciones de trastornos psíquicos en bufonadas infantiles, traicionan una sospecha de estereotipo y una lucidez sobre la complicidad no eliminable entre la voluntad y la compulsión, la perversidad y la patología. La adopción de una ambigüedad de este tipo es el riesgo voluntario asumido por un hombre agudamente consciente de las paradojas derivadas de su propia *mot d'ordre*: «arte, no crimen». A este respecto, el planteamiento de Eb.er es el síntoma de una táctica más que un dilema psiquiátrico: ¿cómo producir arte que confronte, sin crear una farsa?; ¿arte que sea inequívoco en su negativa a apaciguar o aplacar? «No nos preocupamos por las conductas, las normas, ni la civilización. No quiero unas nuevas. No quiero ninguna. Adiós».[10] Es probable que una negativa ejemplar de este tipo sea, al mismo tiempo, reprendida por su irresponsabilidad y tratada con condescendencia por su carácter aberrante, patológico. Abjura de las condenas morales de la psicosis social, así como de las reivindicaciones patéticas del victimismo. Pero, ¿quizá un psicótico lúcido respecto al grado en que la sociedad fabrica su distanciamiento resulta ser un animal político más peligroso que cualquier artista comprometido y que cualquier lunático auténtico?

***

[10] De una entrevista con Drew Daniel, «Aktion Time Vision», publicada en The Wire 227, enero de 2003, págs.21-25.

Los debates sobre la potencia «crítica» o subversiva del *noise* se realizan en un ámbito cultural cuya relación con la economía capitalista es, al mismo tiempo, transparente y opaca. Obviamente, los factores socio-económicos son relevantes; pero su papel es más sencillo de invocar que de comprender con precisión y, en ausencia de análisis socio-económicos minuciosos, las cuestiones debatidas continúan estando agotadas en términos culturales. A este respecto, el género *noise* es, indudablemente, un artículo de consumo cultural, aunque de una clase especialmente enrarecida. Pero también lo es su teorización. Y los gestos familiares que vician la radicalidad del género se desarrollan en paralelo a las tropas reaccionarias que minan la potencia crítica de su teorización. Gran parte de la teoría crítica contemporánea con cierto tono marxista se ve comprometida por anacronismos conceptuales, cuya falsedad en el contexto social actual es tan políticamente debilitadora como la de las formas culturales reaccionarias que pretende desenmascarar. Al igual que el *noise* no es ni más ni menos inherentemente subversivo que cualquier otro género musical mercantilizable, las categorías invocadas para descifrar su potencial político no pueden entenderse como inherentemente *críticas,* mientras permanezcan fatalmente imbuidas en clichés neorrománticos sobre el poder de transformación de la experiencia estética. La invocación de factores somáticos y psicológicos en nombre de las propiedades visceralmente (y supuestamente) liberadoras del *noise* reitera la concesión de privilegios a la experiencia subjetiva (o intersubjetiva), en un intento de justificar las virtudes edificantes de la creación y audición de la música experimental. Pero ni el interpretar, ni el escuchar pueden seguir recibiendo estos privilegios, como focos de subjetivización política. El mito de la *experiencia*, elaborado tanto subjetiva como intersubjetivamente, tanto individual como colectivamente, fue consagrado por la cultura de la modernidad de la burguesía temprana y continúa dominando ampliamente la teoría cultural.[11] Aún así, su elevación a los altares por parte de filósofos idealistas que defienden la primacía de la subjetividad humana, entendida en términos de la interdependencia entre la consciencia individual y social, impide que comprendamos el modo en que la misma naturaleza de la consciencia está siendo transformada actualmente por una cultura en la que los elementos tecnológicos funcionan como factores intrínsecamente determinantes del ser social. La tecnología es ahora un componente invasivo de la capacidad de agencia. Las neurotecnologías, incluidos los estimuladores cognitivos (como el modafinilo, la huella digital cerebral, los detectores de mentiras neuronales y las interfaces cerebro-ordenador actualmente en desarrollo) están dando lugar a fenotecnologías que, finalmente, se acomodarán en la fabricación literal de la consciencia, de un modo que promete redefinir los límites existentes entre la experiencia personal y colectiva y reconfigurar no sólo las categorías existentes de la identidad personal y colectiva, sino también las de la capacidad personal y colectiva. La reificación de la experiencia no es una metáfora desarrollada en el nivel de la ideología, que pueda combatirse con medios ideológicos, sino una realidad neurofisiológica concreta que sólo puede confrontarse con recursos neurobiológicos.[12] Aunque todavía esté bien instalada en el nivel cultural, más que en el neurobiológico, la disolución del género prefigura la disolución de las formas y la estructura de la existencia social. Si la sustancialización de la *experiencia* es un gesto anacrónico, con tan poca relevancia crítica contemporánea como su complemento *estético*, ¿por qué no echar ambas por la borda y hallar otros modos de articular la potencialidad crítica y política que podría conservar la música? A este respecto, la negación de las categorías genéricas ejemplificada por Shave y Runzelstirn conlleva una carga cognitiva que nos invita a adoptar la erradicación de la experiencia, como una oportunidad para remodelar la relación entre los factores sociales, psicológicos y neurobiológicos en la determinación de la cultura. Puesto que la experiencia es un mito, ¿qué podemos perder? Erradicar la experiencia sería comenzar a intervenir en la determinación sociológica de la neurobiología, así como en la determinación neurobiológica de la cultura.

[11] Véase, por ejemplo, Martin Jay, «Songs of Experience: Modern American and European Variations on a Universal Theme» (Berkeley: University of California Press, 2004).

[12] Para un debate de las ramificaciones científicas y filosóficas de estos desarrollos, véase Thomas Metzinger, «The Ego Tunnel: The Science of the Mind and the Myth of the Self» (Nueva York: Basic Books, publicación prevista en 2009). Para una dramatización ficticia vívida de este predicamento, véase Neuropath de Scott Bakker (Orion Books, 2008).

Aquí, la importancia cognitiva y cultural del arte no puede separarse de sus recursos formales y estructurales: la radicalidad de lo segundo debe realizarse al mismo tiempo que la radicalidad de lo primero. Shave y Runzelstirn no sólo dicen cosas diferentes a las de otros músicos experimentales; lo 'dicen' de forma diferente. Donde la ortodoxia del *noise* convierte la negación putativa del género en un estereotipo sónico fácilmente digerible, que simplemente proporciona una experiencia novedosa —el desventurado pero, sin embargo, entretenido rugido de la retroalimentación— Shave y Runzelstirn construyen el sonido de la anomalía genérica —un hiato dentro de lo que es reconocible *como* experiencia— fusionando categorías sónicas hasta ese momento inconmensurables, en un modo que dirige la atención al carácter sintético de toda la experiencia: *cut-up* de *dub*, *free-glam* y *punk* electroacústico, en el caso de Shave; música concreta y arte marginal bufo, en el caso de Runzelstirn. Por una parte, ambos grupos despliegan un delirio analítico que rechaza firmemente los clichés inanes de la *transgresión* subcultural, al tiempo que obvian los manierismos forzados del conceptualismo académico. No suena como *noise*; pero su rechazo a respaldar la negación del género musical les ha llevado a producir música que suena como jamás haya sonado nada anteriormente. La negación abstracta del género se considera en las ortodoxias estériles del *noise,* como pseudónimo de vanguardia experimental y el resultado es la preciosidad sofocante de la música sancionada oficialmente o, peor, las maquinaciones deprimentes de un *arte sonoro* que, simplemente, acentúa y atribuye existencia material a la *experiencia de escuchar.* Pero cortocircuitando a la fuerza géneros inconmensurables, Shave y Runzelstirn engendran el ruido de la anomalía genérica. El ruido que no es *noise*, el ruido de lo sui generis, que actualiza las potencias desorientadoras largamente reivindicadas para el *noise*.[13]

[13] Más información acerca de ambos grupos, en sus respectivos sitios web: *http://www.toliveandshaveinla.com* y *http://www.artnotcrime.net/r+g/*

Hacia una Ontología Social del Trabajo Sonoro Improvisado

Bruce Russell

INTRODUCCIÓN

El trabajo sonoro improvisado es una de las partes clave de la intergenérica hibridez de la música contemporánea. Cualquier intento de identificar un papel social y alcanzar un acuerdo sobre un significado cultural de dicha práctica de improvisación debe vérselas primero con cuestiones de definición. Estas cuestiones son especialmente acuciantes para las prácticas híbridas emergentes ya que su desarrollo práctico supera la capacidad de las estructuras críticas e ideológicas disponibles para ofrecer definiciones útiles y consensuadas para las mismas.

La teoría situacionista sigue siendo una herramienta excepcionalmente poderosa para la crítica de la cultura bajo el imperio de la mercancía. Así, un análisis de la praxis crítica revolucionaria de la Internacional Situacionista (IS) tiene mucho con qué contribuir a un entendimiento de todas las formas de cultura y, en particular, del trabajo sonoro improvisado.

Los términos situacionistas básicos «espectáculo», «sicogeografía» y «situación construida» resultan de gran ayuda para definir la ontología del trabajo sonoro improvisado: lo que *es*; y también su teleología: *para* lo que es. El eje de todo esto radica en entender el proyecto situacionista como un intento por crear una nueva forma de subjetividad, de conciencia social.

Existen fuertes analogías entre esta *praxis crítica,* tal y como la practica la IS, y los modos de implicación característicos del trabajo sonoro improvisado. Avanzando a partir de estas analogías, es posible empezar a construir una ontología social. Este marco teórico quizá pueda ser entonces utilizado para recopilar e interpretar datos empíricos para una etnografía. Ello revelará lo que la *comunidad de práctica* entiende que es este trabajo y, tal vez, se pueda utilizar como base para una hipótesis sobre su posible utilidad para la «práctica humana y [...] la comprensión de esta práctica».[1]

DEFINICIONES

A efectos de este debate, propongo emplear el término «trabajo sonoro *improvisado*» para describir una actividad en la que yo estoy inmerso y que considero como arte ya que forma parte de un intento de comprender la realidad humana sin describirla, ni analizarla. Arte, en mi definición, no es ni una descripción, ni un análisis; es más bien un equivalente de la realidad humana, un intento de representar el mapa del proceso de integración del sujeto y el objeto en la historia.[2]

Esta actividad es *improvisada* porque intenta que esta contribución a la representación del mapa de la realidad humana se haga espontáneamente, sin premeditación y sin tener en cuenta una posterior reproducción exacta con cualquier medio que no sea la grabación en tiempo real. Es *sonora* porque la realización audible de material artístico se hace sin considerar las reglas, convencionalismos y métodos fijados de creación y presentación que permitirían a la sociedad en su conjunto definirla como música. Sin embargo, sí incluye los métodos de la música, sin limitarse en modo alguno. Es trabajo *porque* es producto de una *praxis*, que es la constitución de la realidad humana a través del proceso de integración del sujeto y el objeto en la historia.[3]

Para mí, estas cuestiones de definición son fundamentales para entender realmente esta actividad. Cuando algún conocido me pregunta de pasada: «¿Qué tipo de música haces?» —Me resulta casi imposible ofrecer una respuesta, mucho menos

[1] «Eighth thesis on Feuerbach». D. McLellan (ed.) Karl Marx: Selected Writings. Oxford: OUP. 1977. p.157

[2] F. Beiser. «Hegel». Nueva York: Routledge. 2005. p.285. Véase también G.H.R. Parkinson. «Georg Lukacs». Londres: Routledge. 1977. p.133

[3] Esto es lo que los materialistas como Feuerbach, según Marx, no entienden como actividad *practica-crítica*. D. McLellan. Op. cit. p.156

una con sentido. Esto sucede porque no compartimos una terminología común con la que dirigir la conversación; de ahí, el inconsciente error de inicio de sus preguntas al emplear el término *música* para describir mi trabajo. Es como preguntar a un criador de llamas qué tipo de ovejas cría.

Cuando les explico que, en realidad, ellos no lo considerarían música, mis interlocutores creen que estoy siendo modesto. Para mí, es importante que se me entienda claramente y cuando hablo de mi trabajo intento no ser modesto. Todo lo contrario, generalmente afirmo que mi trabajo es muy global, lo que se puede fácilmente malinterpretar como megalomanía, ya que el desarrollo real de este ámbito de actividad supera la capacidad de las estructuras críticas e ideológicas disponibles para contenerlo.

La identificación de un rol social y de un significado cultural en los que estemos de acuerdo, resulta fundamental con cualquier intento de comprensión de una determinada categoría de práctica artística. Estos temas resultan críticos porque el trabajo sonoro improvisado es una forma híbrida emergente que combina conceptos, métodos y tácticas, a partir de una serie de otras formas de práctica más establecidas, que incluyen géneros de música (tales como improvisación, *rock*, electroacústica y *jazz*) y de arte (tales como arte sonoro, medios de comunicación basados en el tiempo, escultura cinética y *performance*).

Como práctica en desarrollo y debido a su método de improvisación, este trabajo sonoro es intrínsecamente autocrítico. Es esto lo que garantiza su agudeza como herramienta para exponer los procesos de reificación en otras formas de cultura.[4]

[4] «La única vía experimental válida se basa en la crítica sin concesiones de las condiciones existentes y en su superación deliberada... La creación no es la conciliación de los objetos y las formas, sino la invención de nuevas leyes sobre estas relaciones.» G. Debord. «Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional». En T. McDonough (ed.). «Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents». Cambridge, MA: MIT Books. 2002. p.43

Establecer una interpretación teórica coherente aumentará nuestra capacidad para entender esta forma de *praxis*. Cuando hablo de *ontología social* a lo que me refiero es a este intento de definir tal interpretación teórica del *significado cultural* de una práctica artística. Empleo el término en un sentido inspirado por el trabajo póstumo de Georg Lukacs, «La Ontología de la Existencia Social». En un intento por resumir el significado de este trabajo, Parkinson[5] describió como Lukacs había utilizado el término *existencia social* para dar énfasis al estudio sobre «¿qué está objetivamente *allí*, existiendo independientemente de la mente que lo estudia?».[6] Su uso de *ontología* en este sentido no implicaba que se estuviese dando alguna prioridad causal a la *teoría de la existencia*, sino que se empleaba para describir la procedencia de las categorías a partir del estudio de la realidad.

Por lo tanto, esta *ontología social* es la revelación de las categorías generales relativas a la existencia de un ámbito de la praxis del arte a partir de un análisis de la realidad social real. La cuestión es, ¿cómo se originarán las categorías? Podemos empezar partiendo de la realidad externa tal y como se presenta al observador naíf, compuesta por un batiburrillo de facticidad sin mediación o partiendo de un conocimiento más profundo de esa realidad, basado en una perspectiva genuinamente crítica.

El último es claramente el camino más provechoso, que coincide con lo que Marx describió es su análisis metodológico de la conocida «Introducción General» a los *Grundrisse*. En ella, Marx ilustra el peligro de la «racionalización del mundo», sobre la cual, Lukacs apuntó que era una característica del pensamiento burgués reificado.[7] Los sistemas de pensamiento reificados, vistos como conjuntos separados de sistemas parciales, se nos aparecen tan internamente congruentes y tan irrefutables como las leyes naturales.

[5] G.H.R. Parkinson. Op. cit. p.145

[6] Ibid.

[7] G. Lukacs. «History and Class-consciousness». Londres: Merlin Press. 1971. p.101

Sin embargo, el pensamiento reificado menosprecia la naturaleza concreta de la realidad vista como una *totalidad* de partes interconectadas, entendida desde el punto de vista del todo. Desde esta perspectiva, la totalidad social siempre está abierta a posible controversia. Por lo tanto, Marx previene contra empezar con detalles aparentemente *concretos* tales como *la población* (que también podría igualmente ser: *la música*).

Lo concreto es concreto porque es una combinación de muchas determinaciones, es decir, una unidad de elementos diversos. En nuestro pensamiento, por lo tanto, aparece como un proceso de síntesis, como un resultado, no como un punto de inicio… aunque es el punto de inicio de la observación…[8]

Marx deja claro que si empezamos nuestro análisis por una cosa concreta en sí misma considerada justamente como *aparece*, la concepción completa pasa a ser meramente una definición abstracta. Pero si actuamos correctamente, empezando a partir de definiciones abstractas de ideas sencillas (a lo que él se refiere como «determinaciones simples»), después, éstas se irán desarrollando en el curso del razonamiento –se considerarán en sus relaciones concretas entre sí como realmente aparecen– formando una imagen del sujeto concreto considerado en relación con la totalidad.

Como hemos visto, ontológicamente este planteamiento no se entiende como la deducción de la realidad a partir de categorías lógicas: «es la deducción de estas categorías partiendo de la realidad». Como Marx lo expresó:

El método para avanzar de lo abstracto a lo concreto no es más que el modo de pensar, mediante el cual, se conoce lo concreto y se reproduce en nuestra mente… Sin embargo, no es de ningún modo el proceso el que por sí mismo genera lo concreto.[9]

[8] K. Marx. «General Introduction», En D. McLellan. «Marx's Grundrisse». St. Albans: Paladin. 1973. p.45

[9] Ibid.

Por lo tanto, nuestro camino lleva de lo abstracto a lo concreto. Nos moveremos a través de un compromiso con la teoría verdaderamente crítica hacia un elemento de etnografía, el estudio de lo que Phill Niblock llama «el movimiento de la gente trabajando». Será un examen de lo que Lukacs denominó «una mediación de la totalidad», un análisis de una parte de la realidad social que conduce a un entendimiento de su relación con el todo.[10]

Este análisis dará paso a un entendimiento de lo que *es* el trabajo sonoro improvisado ontológicamente y, también, *para* qué sirve teleológicamente. Esto se debe a que entender una cosa en su relación con la totalidad es conocer lo que Hegel denominó su *concepto* (Begriff): su esencia y su finalidad: en términos aristotélicos, su causa formal final.[11]

Confío en que la comprensión del concepto de trabajo sonoro improvisado en relación con la totalidad de la sociedad de principios del siglo XXI consiga finalmente ofrecer una respuesta completa a la pregunta: «*¿Qué tipo de música haces?*» Al mismo tiempo, también contestará al casi inevitable corolario: «*¿Por qué LO haces?*»

HERRAMIENTAS

Esto plantea la pregunta de ¿cómo exactamente podemos emprender un análisis teórico de una parte mediada de la totalidad social de principios del siglo XXI? Está claro que necesitamos algunas herramientas para crear una imagen precisa de *cosas concretas*, tales como esas realidades sociales mediadas. Marx nos ha legado una base filosófica –materialismo práctico– y un método –su materialismo dialéctico.[12]

[10] L. Kolakowski. «Main Currents of Marxism». Oxford: OUP. 1978. v.3, p.265

[11] F. Beiser. Op. cit. p.81

[12] Preface to G. Lukacs. Op. cit. p.xlii

Por desgracia, las exigencias políticas del mundo en el último siglo han tendido a empeorar, en lugar de a mejorar, nuestro conocimiento sobre cómo aplicar esto a una realidad social concreta.

No obstante, durante el siglo XX se hicieron algunos avances teóricos, en particular de manos de Lukacs y de algunos de sus desestalinizados herederos franceses, como Lefebvre, y de algunos de aquellos que han seguido el planteamiento de la *filosofía de la praxis,* señalado por primera vez por Gramsci.[13] A pesar de esto, sólo hay un pensador que realmente ha sido capaz de sintetizar estos vacilantes avances en la comprensión teórica y de aplicarlos en su totalidad a la teoría y a la práctica, de un modo que marca un auténtico avance sobre todos los demás esfuerzos. Esa persona es Guy Debord, el autor de lo que algunos consideran como «la *única* obra política de nuestro tiempo»[14], un hombre que no asumió, como hicieron muchos, que el fracaso del capitalismo para empobrecer materialmente a la gran masa de aquellos bajo su dominio señaló el final de las fantasías *anticuadas* de Marx.

Pese a los esfuerzos de muchos por limitar la comprensión del proyecto situacionista, timoneado por Debord de 1957 a 1971, a una mera *vanguardia* del arte, la verdad es que *fue eso* y mucho más. Y es el *mucho más* lo que hace que los escritos de Debord, en mi opinión, se puedan utilizar para la teorización del *panorama general* que estoy exponiendo aquí. La teoría situacionista es un excepcional y potente instrumento para la crítica de la cultura bajo el dominio de la mercancía debido a su comprensión, tanto de la cultura, como de su relación con la totalidad pervertida de la que depende. A pesar de las todavía mal entendidas tensiones entre la revolución social y la subversión cultural en la praxis revolucionaria de la IS, tiene mucho con lo que contribuir a una comprensión de todas las formas de cultura.

[13] Por ejemplo A. Sánchez Vázquez. «The Philosophy of Praxis». Londres: Merlin Press. 1977

[14] «Foreword to A. Jappe». Guy Debord. Berkeley: University of California Press. 1999. p.vii

Los principales términos situacionistas que serán de ayuda para definir la ontología del trabajo sonoro improvisado son «situación construida», «espectáculo» y «urbanismo unitario». Para dejar claro su significado hay que conocer algunos antecedentes.

El trabajo de la IS se inició a principios de la década de 1950, bajo las directrices de la Internacional Letrista. Y para antes de 1961, la mayor parte de la actividad del grupo se podía contemplar como una continuación del trabajo característico de grupos artísticos vanguardistas anteriores, principalmente el Dadaísmo y el Surrealismo. Una serie de individuos talismánicos definieron una cierta estética de vida que arrojó luz sobre muchas de las preocupaciones del grupo –entre ellos Isidore Ducasse (conde de Lautréamont), Arthur Cravan, Saint-Just, Machiavelli, Francois Villon, Thomas de Quincey, Cardinal de Retz y Guido Cavalcanti– así como grupos como The Cathars, The Durruti Column, The Frondeurs, The Communards y The Enragés. Uno de los temas clave de unión de estas diversas inspiraciones fue la tendencia hacia la negación total, la destrucción y la oposición a las formaciones sociales establecidas.

Junto a cierta perspectiva gamberra y un impulso hacia la perturbación de los sentidos, había una auténtica preocupación por el rigor teórico. Una de las actividades centrales y continuas de estos grupos era la publicación de revistas y la búsqueda del debate teórico, en un intento por entender cómo de enferma estaba la sociedad y dónde podían estar los puntos de presión para el cambio. Fundamental para ello fue la convicción de Debord de que el concepto clave de la crítica del capitalismo de Marx era la reificación, definida en 1859 en la «Contribución a la Crítica de la Economía Política» como «el producto de la alienación universal».[15] El concepto de reificación, destacado por Lukacs en «Historia y Conciencia de Clase», representa la otra cara de la dualidad implícita en el concepto de alienación, como lo resumía Marx en obras anteriores.

[15] K. Marx. «A Contribution to the Critique of Political Economy». Moscú: Progress Publishers. 1970. p.47

El principal concepto antropológico de alienación implica la pérdida de aspectos de autonomía humana frente a fuerzas estructurales dentro del modo de producción dominante. La reificación explica cómo estos aspectos de autonomía terminan por asociarse con productos económicos que, aparentemente, asumen un poder social independiente sobre la humanidad como mercancías.

El genio de Debord estriba en entender que, a medida que la reificación se iba haciendo cada vez más universal en el capitalismo avanzado, realizó una transformación dialéctica de cantidad a calidad. La relación del valor de cambio (tener), que se había abstraído de la relación del valor de uso prevalente en las formaciones precapitalistas (ser), se abstrajo aún más a una *abstracción hipostatizada* incluso más pura, la regla de las imágenes (apariencia).[16] A este inexorable empuje hacia la cuantificación y abstracción puras, Debord lo denominó espectáculo. Los medios de comunicación son meramente la manifestación más superficial, obvia y banal de este empuje interior de las relaciones sociales capitalistas.

Lukacs expresó la forma en la que surgió esta *espectacularización* a partir del modo capitalista de producción en los siguientes términos:

Cuanto más aumenta la racionalización y mecanización del trabajo [del trabajador], más pierde la actividad del trabajador su carácter de actividad para convertirse en actitud contemplativa. Actitud contemplativa ante un proceso mecánicamente regulado por leyes fijas, que se desarrolla independientemente de la conciencia y sin influencia posible de la actividad humana, es decir, un sistema perfectamente cerrado...[17]

[16] A. Jappe. Op. cit. p.12-14

[17] G. Lukacs. Op. cit. p.89. Referencia citada parcialmente en G. Debord. «The Society of the Spectacle». Nueva York: Zone Books. 1995. p.25

Para Debord, corresponde a esta creciente abstracción la tendencia de las mercancías a hacerse totalmente idénticas e intercambiables como portadoras de valor. La última forma de la mercancía, una vez filtrada de ella todo contenido concreto y el posible valor de uso, es el propio tiempo. En una sociedad dirigida por la *mercancía-espectáculo,* la única mercancía real es el tiempo, entendido como la forma más abstracta de valor de cambio. Al darse cuenta de ello, los situacionistas alinearon sus ataques en el espectáculo para concentrar todas sus fuerzas en la negación absoluta de la mercantilización del tiempo, a través del despliegue de la mejor de sus armas: la *situación construida*.

El eje central de todo esto está en entender el proyecto situacionista como un intento por crear una nueva forma de subjetividad, una nueva forma de conciencia social. Éste era su proyecto —salir del *sistema perfectamente cerrado* del espectáculo para volver a entrar en la *experiencia de la vida* real.

Una de las cuestiones centrales, aunque menos entendidas, del materialismo práctico es comprender cómo pueden surgir nuevas formas de concienciación adelantándose a los cambios fundamentales en las relaciones de producción. El trabajo de la IS para avanzar a partir de las percepciones de lo que Lukacs llamaba *fase mesiánica,* aclara estas cuestiones en todo el ámbito de la producción cultural.

CONCIENCIA Y ARTE

La interpretación *marxista vulgar* de la conciencia como producto social, mantiene que la conciencia está totalmente determinada por la base económica de la sociedad.

En este inflexible modelo determinista surge el problema de cómo puede aparecer la conciencia que dará paso al cambio. ¿Cómo puede el proletariado, como sujeto revolucionario, desarrollar una conciencia revolucionaria orientada al futuro, mientras esté sujeta al dominio del capital?

Lukacs fue el primero de los sucesores de Marx, avanzando a partir de la *praxis* revolucionaria, tan eficazmente demostrada por Lenin, en preguntarse cómo podría ser esto posible. Llegó a la conclusión de que se necesitaría una noción mucho más matizada de la ideología. Lukacs admitió —como lo hizo el propio Marx en todas sus obras, menos en las más polémicas— que la determinación de la *superestructura* por la *base* debía incluir un bucle de retroalimentación de determinación secundaria:

> *Una de las reglas elementales de la guerra de clases era «avanzar más allá de lo dado inmediatamente...» Ya que, debido a su situación, esta contradicción se introduce directamente en la conciencia del proletariado....*[18]

Esto subraya uno de los eternos problemas de la *praxis* revolucionaria, ¿cómo se puede sustituir de la noche a la mañana el pensamiento reificado por una forma de conciencia, apta para la construcción de una nueva forma de sociedad humana? Basándose en los avances del entendimiento psicológico característico de los precursores izquierdistas de mitad del siglo XX, en especial Henri Lefebvre, el foco de la crítica se llevó a efecto en la «vida cotidiana» y la forma de «avanzar más allá de lo dado inmediatamente» se encontró en la experimentación práctica de cómo se vive la vida, con los efectos subjetivos de las actividades objetivas de la gente real.

[18] G. Lukacs. Op. cit. p. 72

El propio Debord estaba bastante seguro de que la razón de ser posteriormente *persona non grata* en el estado francés no tenía nada que ver con los acontecimientos del mayo de 1968, sino que estaba relacionado con el modo en que había vivido en 1952, mientras desarrollaba inicialmente las prácticas de *dérive* y *détournement**. Fue su «figuración de que uno podría rebelarse»[19] lo que resultó crucial para el posterior programa revolucionario al que su nombre sigue estando asociado.

A medida que la IS se fue desarrollando y dejando la IL, sus ideas evolucionaron a partir de una serie de prácticas relacionadas: *dérive*, *détournement* y psicogeografía. Éstas, a su vez, dieron lugar a un grupo de conceptos teóricos: espectáculo, situación construida y urbanismo unitario.

La IS definió la cultura como «un compuesto de estética, sensaciones y maneras, es decir... la reacción de un periodo a la vida cotidiana».[20] Es, además, «el conjunto de medios mediante los cuales una sociedad piensa en sí misma y se muestra a sí misma».[21] Se consideró que estaba en una avanzada fase de *descomposición* bajo el control de la ideología reinante. Este control *recupera* todas las tendencias opositoras, garantizando «la trivialización de los descubrimientos subversivos» y su amplia circulación sólo «después de la esterilización».[22]

Los Situacionistas, al igual que Lukacs, no veían la cultura simplemente como determinada. No sólo es «la reflexión, sino también el presagio, sobre las posibilidades de planificar la vida».[23] Este *presagio* ofrecía, para Lukacs, la oportunidad de «avanzar más allá de lo inmediatamente dado» en la sociedad existente.

[19] G. Debord. «Panegyric: volumes 1 and 2». London: Verso. 2004. p.23

*: El Détournement es un concepto surgido dentro del movimiento situacionista que habla sobre la posibilidad artística y política de tomar algún objeto creado por el capitalismo o el sistema político hegemónico y distorsionar su significado y uso original para producir un efecto crítico, junto con la Dérive, movimiento de deriva, que es un modo de comportamiento experimental ligado a las condiciones de la sociedad urbana, que consiste en vagar en ambientes variados. Ambos fueron los conceptos claves de la Internacional Situacionista para sus creaciones.(N. de la T)

[20] G. Debord. «Report on the Construction of Situations...» En T. McDonough (ed.). Op. cit. p.30

[21] G. Debord and P. Canjuers. «Preliminaries Toward Defining a Unitary Revolutionary Program». En K. Knabb (ed.)« Situationist International Anthology». Berkeley: Bureau of Public Secrets. 1981. p.305

[22] G. Debord. «Report on the Construction of Situations...» En T. McDonough (ed.). Op. cit. p.31

[23] G. Debord. Op. cit. p.29

Las oportunidades para la «acción revolucionaria dentro de la cultura»[24] parecían oportunas en el tedioso ambiente de la década de 1950, teniendo en cuenta especialmente la degeneración de los movimientos *vanguardistas* previos a la guerra. Uno de los requisitos primordiales para que dicho trabajo fuera *revolucionario* era el rechazo radical del valor de cambio, la piedra angular de toda la reificación y espectacularización. Como consecuencia de ello, la IL –y más tarde la IS– valorizaron el concepto de *Potlatch*: las prácticas de derroche y despilfarro en el intercambio de suntuosos regalos, características de algunas tribus indígenas de americanos nativos del Pacífico. En estas fiestas *potlatch* los regalos se hacían en una secuencia competitiva y escalada, dirigida hacia fines socialmente conectivos, diametralmente opuestos a cualquier concepto de equivalencia o intercambio. Esta forma de *praxis* atrajo a los situacionistas porque *aniquilaba* la base de la reificación en la sociedad. Cualquier *praxis* cultural dirigida hacia el comercio de cualquier tipo caía bajo la destrucción de lo colectivo por *arribista*, para finalmente explicar numerosas exclusiones individuales.

La IS persiguió activamente la política de «acción revolucionaria dentro de la cultura» hasta más o menos 1962, momento a partir del cual, dio un giro a favor de la acción política directa, cuando Debord determinó proféticamente que en Europa había llegado la oportunidad para dicha actividad.

Si, como se ha señalado, en una tergiversación dar excesivo énfasis a los aspectos estéticos de las teorías de Debord,[25] es proporcionalmente inapropiado negar sus mordacidades y creciente valor. La «revolución de la vida cotidiana» debe, después de todo, ser profunda o nada en absoluto. Había una ambivalencia en la actitud de Debord hacia la *praxis* artística. Habiendo anunciado en 1959 que el arte moderno se había «superado a sí mismo» y que «el mundo de la expresión

[24] G. Debord. Op. cit. p.42

[25] A. Jappe. Op. cit. p.179

artística... ya había pasado»[26], el propio Debord retomó su praxis crítica anterior en el cine con doble entusiasmo, después de mayo de 1968. En conjunto, el juicio sobre la superación del arte puede corresponder a la famosa reserva de Chou en Lai sobre el resultado de la Revolución Francesa: «es demasiado pronto para decir algo».

La «situación construida» fue, como ya se ha dicho, una de las mejores armas que Debord aprovechó en 1952, por primera vez. Ésta se definió como «un momento de tiempo concreto y deliberadamente construido por la organización colectiva de un ambiente unitario y un juego de acontecimientos».[27] Representó una negación de la *totalidad* del espectáculo. Cuando hay que desafiar las relaciones que gobiernan la producción y sus ideas, no se puede criticar con medios *parciales* o (para utilizar el término de Debord) *esterilizados* el envoltorio sin costuras de toda su realidad subjetiva. La solución está en reinventar la vida fuera de las reglas establecidas por el espectáculo.

La «situación construida» implica una ruptura, una incautación abrupta del control colectivo del tiempo y el espacio. Y es dentro de esta «construcción integral de un medio en relación dinámica con experimentos sobre el comportamiento» donde una nueva conciencia encuentra una oportunidad para desarrollarse.[28] El «urbanismo unitario primero se hace claro en el uso del todo de las artes y técnicas como medio que coopera en una composición integral del entorno... que debe controlar, por ejemplo, el entorno acústico».[29] Esta es la interpretación que hace la IS de lo que el *urbanismo unitario* podría conseguir.

La evaluación del urbanismo unitario puesto en acción a través de la *praxis* de la *dérive* –o movimiento de deriva– se denominó psicogeografía: «el estudio de los efectos específicos del... entorno, conscientemente o no organizado sobre... los individuos».[30]

[26] Nota del editor en «Internationale Situationiste #3: The Meaning of Decay in Art ». En T. McDonough (ed.). Op. cit. p.90

[27] «Definitions». En K. Knabb (ed.) Op. cit. p.45

[28] Definición de «urbanismo unitario». Ibid.

[29] G. Debord. «Report on the Construction of Situations...» En T. McDonough (ed.). Op. cit. p.44

[30] Definición de «psicogeografía». Ibid.

En la praxis clásica de la IL y la IS, el urbanismo unitario se puso en práctica en todo lo relativo a la vida cotidiana a través de la *dérive* y, concretamente, en el campo del arte mediante el concepto de *détournement*. Este último fue un planteamiento específico del plagio en el modelo *lautréamontiano/ducassiano*, que implicaba la interceptación de elementos culturales y su representación en nuevos contextos estéticos para promover una interpretación opositora de la cultura descompuesta del modo de producción dominante.

Uno de los textos fundacionales de esta perspectiva sobre la acción revolucionaria en la cultura es «Formulario para un Nuevo Urbanismo» (1953) de Chtcheglov, que contiene la célebre exhortación: «.. sin ir a la hacienda… Ahora se acabó. Nunca más verás la hacienda. No existe. *Hay que construir la hacienda*».[31] Tan enigmáticas y evocativas, estas palabras adquieren un pronunciado relieve cuando se ven como un *détournement* en su propia justicia; en el caso de la formulación de Lukacs sobre la relación del Partido vanguardista para el desarrollo de la conciencia de clase en el proletariado: «El Partido no existe: toma forma».[32]

Este paralelismo muestra cómo la *praxis* del urbanismo unitario estaba dirigida a la remodelación de la conciencia colectiva en un *presagio* de formas revolucionarias. Es directamente análogo, aunque más radical y más *práctico*, al papel del partido meramente político. En lugar de construir una conciencia y voluntad política en una fracción social, el proyecto de la IS era la creación de una especie totalmente nueva de humanidad a través de la *praxis*: *homo ludens*.[33]

[31] I. Chtcheglov. «Formulary for a New Urbanism». En K. Knabb (ed.) Op.cit. p. 1

[32] G. Lukacs. «Lenin». Citado en G.H.R. Parkinson. Op. cit. p. 54

[33] A. Hussey. «The Game of War: the Life and Death of Guy Debord». Londres: Jonathan Cape. 2001. p.74

ONTOLOGÍA SOCIAL

A partir de esta breve visión general de la *praxis crítica* de la IS, podemos indicar claros paralelismos y analogías con los modelos de implicación característicos del trabajo sonoro improvisado. Estos incluyen exploraciones de la estructura, el sonido, la duración y la percepción subjetiva, así como las prácticas de los *potlatch en colaboración*, experimentación con experiencias de actuaciones alternativas y el rechazo radical del culto al compositor, las *reglas* de la música y los modelos jerárquicos de composición, lectura de partituras y la dirección.

Empleando los conceptos taxonómicos derivados de este análisis de la teoría y práctica situacionista, podemos perfilar una *ontología social* que posteriormente podría ser delineada con mayor detalle mediante una investigación etnográfica. Llegados a este punto, no es necesario citar exhaustivamente ejemplos históricamente documentados de los conceptos en consideración en el uso real. Sin duda, los lectores interesados pueden aportar muchos de ellos a partir de su propia experiencia, ya que todos estos fenómenos aquí sólo se han tenido en cuenta en virtud de estar generalizados y ser omnipresentes.

El primer concepto a considerar es la postura de la IS en relación con las condiciones sociales existentes bajo el dominio del espectáculo-mercancía: *crítica*.

En 1963 Debord afirmó categóricamente que:

El arte crítico se puede hacer como hasta ahora, utilizando los medios existentes de expresión cultural, es decir, todo, desde el cine a la pintura… Crítico en su contexto, dicho arte también debe ser crítico consigo mismo, en su misma forma.[34]

[34] G. Debord. «The Situationists and the New Forms of Action in Politics or Art». En T. McDonough (ed.). Op. cit. p.164

El trabajo sonoro improvisado cumple este requisito criticando continuamente su propia existencia, a través del método de su propia creación y sirviendo, al mismo tiempo, como crítica de su doble: la música.

Como improvisador, puedo coger, prolongar o abandonar cualquier pieza en cualquier momento durante, antes o después de una actuación. No se ofrece con antelación ninguna duración, ninguna forma, ni medio de producción. El trabajo es provisional en todos los sentidos. Es más, si hay más de un artista trabajando juntos, todos ellos tienen también libertad para coger o abandonar el trabajo individualmente, sin depender de ninguna otra consideración que no sea: «¿cumple este trabajo mis criterios de validez en este momento?».

Además, el trabajo del sonido sirve implícita e insistentemente como crítica a la *música* ya que, generalmente, se da por entendido que tiene *significado*. El trabajo sonoro improvisado —considerado como *noise* o *ruido*— llama la atención sobre la fingida naturaleza de la comunicación bajo el signo del espectáculo de un modo rudo e indiscutible:

El espectáculo es el discurso ininterrumpido que el orden presente mantiene consigo mismo, su monólogo elogioso... si la administración de la sociedad y de todo contacto entre personas haora depende de la intervención de esta comunicación «instantánea», es porque esta comunicación es esencialmente unidireccional... *La separación es el alfa y omega del espectáculo.*[35]

El modo más eficaz de responder a este monólogo es devolviendo el obsequio con un aullido de ruido chirriante y lleno de odio. «Realmente uno no rebate jamás una organización de la existencia, sin rebatir todas las formas de lenguaje que pertenecen a dicha organización».[36]

[35] G. Debord. «The Society of the Spectacle». p.19-20

[36] G. Debord. «On the Passage of a Few Persons Through a Rather Brief Period of Time» (screenplay). En K. Knabb (ed.) Op. cit. p.30

La improvisación también es el centro del concepto de la *dérive*, una divagación aparentemente vaga que esconde un programa oculto de negación. Las analogías más fuertes se dan en el tiempo continuo, ya que en ambos casos la actividad, con frecuencia, consiste en prestar la menor atención posible a la dirección y al objetivo, centrándose totalmente en la experiencia del momento vivido. La improvisación avanza escuchando, según va pasando cada momento, como base para entrar en el momento siguiente, a menudo, de un modo sorprendente para todos los participantes. La principal idea es crear una experiencia que sea incomparable y no fundamentada en el pensamiento consciente, que además se pueda *esterilizar* fácilmente por la totalidad. Por su parte, los defensores de la *dérive*: «decían que el olvido era la pasión que les guiaba. Querían reinventar todo cada día...».[37]

En lo que respecta a las consideraciones espaciales de la *dérive*, los trabajos sonoros improvisados se presentan frecuentemente en *espacios poco convencionales*, lugares atípicos imprevistos, casas de ocupas, salones o clubes en sótanos. Al estar fuera de lo que se conoce como la *industria de la música,* que abastece de productos de entretenimiento alienados que «expresan con júbilo sus sentimientos esclavistas»,[38] el trabajo sonoro puede crear, por breves periodos de tiempo, «situaciones construidas» donde se pueden combinar brevemente *ambientes unitarios* de sonido, *mise en scène** y audiencias seleccionadas de *enfants perdus,* iniciados para *anunciar* «algunos aspectos de una microsociedad provisional».[39] Recientemente, el Medio Oeste de los Estados Unidos se ha visto salpicado de estallidos clandestinos precisamente de esta clase.[40]

Estos *ambientes unitarios* provisionales son también los mejores lugares para experimentar con trabajos de larga duración, que desdibujan las fronteras entre actuación e instalación, aunque también se utilizan galerías, *espacios de arte* y locales de ensayo.

[37] G. Debord. Op. cit. p.29

[38] G. Debord. Op. cit. p.33

[39] G. Debord. Op. cit. p.29

* Mise en scènee es una expresión usada en el teatro y en el cine para describir los aspectos de diseño de una producción. El término tiene tantos sentidos diferentes que hay poco consenso sobre su definición. En el teatro, el término francés mise en scène literalmente significa puesta en escena (N. de la T.).

[40] Véanse los comentarios de miembros de Wolf Eyes sobre la situación de la performance en Michigan alrededor de 2002 en A. Licht. «Call of the Wild». En «The Wire» #249, Nov 2004. p. 43

La inmersión en un entorno experimental que imite aspectos de la experiencia psicodélica sin un compromiso explícito de resultado, es una característica del trabajo de muchos artistas de todo el mundo. Esta es la forma de hacerse con el control de la percepción subjetiva del tiempo que el espectáculo destruye al crear un presente eterno de «tiempo unificado irreversible», es decir: «el tiempo de la producción económica, tiempo cortado en fragmentos abstractos iguales».[41] Este aspecto de actuación representa la vuelta de la percepción del tiempo histórico, en el cual, la progresión y el cambio son reales y están bajo control humano.

Aunque Debord empleó la táctica del *détournement* principalmente en los ámbitos de la literatura y, sobre todo del cine, es un modelo igualmente útil para el trabajo acústico empleando segmentos de audio previamente grabados. Aunque los modelos para este trabajo provienen de la electroacústica clásica, la *música concreta* y la cultura del dub jamaicano, el *reciclado* de secciones pirateadas de otras grabaciones –visto dentro de un prisma de *praxis* revolucionaria crítica– cumple funciones muy específicas.

En cuanto a las teorías de Debord, como Giorgio Agamben ha demostrado, las dos valiosas herramientas de repetición e interrupción: «llevan a cabo la mesiánica tarea del cine... Tarea esta que implica fundamentalmente la creación. Aunque deja de ser una nueva creación tras la primera... es un acto de descreación».[42] Este compromiso con la historia en el sentido marxista siempre tiene una orientación final mesiánica y escatológica y está dirigido al juicio. Los polos dialécticamente enlazados –repetición e interrupción– modelan en forma analógica la fervientemente codiciada intervención humana en el progreso de la historia, que el espectáculo, por el contrario, nos dice constantemente que *ya ha terminado*.

[41] G. Debord. «The Society of the Spectacle». p.107

[42] G. Agamben. «Difference and Repetition: on Guy Debord's Films». En T. McDonough (ed.). Op. cit. p.318

En el trabajo sonoro improvisado, este compromiso con la percepción de la historia a través del *détournement* es otro ejemplo de la «situación construida» que opera sobre la reforma de la conciencia. Ahora, en la era del sonido digital, es omnipresente. Incluso la nomenclatura comúnmente utilizada «improvisación electroacústica» [EAI] lo supone.

Lejos de *demostrar* el final de la historia, esta ubicuidad simplemente demuestra la verdad de la técnica de interrupciones de recortes mágico-simbólicos de *control de curse go back* de William Burroughs en «rue Git-le-Coeur».[43] Burroughs, como Hegel, ha *invertido la dialéctica*, y el trabajo que él imaginó funcionaría a nivel de la magia. De hecho, se sigue manteniendo bien firme por sí mismo, trabajando en la transformación de la conciencia de la gente real en un tiempo espectacular *irreal*. En su esencia, es crítico y revolucionario: «el lenguaje fluido de la antiideología».[44]

La práctica común internacional del sonido improvisado underground también valora el concepto debordiano del regalo, *potlatch*. El regalo tiene lugar, como suele ser característico, en el ámbito de la colaboración para la creación artística. Para iniciar un trabajo en colaboración, frecuentemente, se dan grandes, excesivos e inescuchables paquetes de grabaciones. Como en los orígenes del concepto en el Pacífico, la ofrenda tiene un elemento de competición y la equivalencia directa de intercambio no resulta jamás una consideración apropiada.

Más importante es el posterior intercambio estético del acto de la creación. Las grabaciones se someten a un proceso de frecuente alteración serial, cada capa de acumulación y tratamiento borra lo que había antes, hasta que lo que quede sea pura fusión de *maná* personal, la atribución de los nombres de los artistas, asociados conjuntamente a un trabajo es, en efecto, el contenido del trabajo artístico,

[43] B. Gysin. «Here to Go: Planet R101». San Francisco: Re/Search Publications. 1982. p.194-198

[44] G. Debord. «The Society of the Spectacle». p.146

en el cual cada uno se ha dejado su propia alma para crear una nueva unidad de esencia personal. El olor del *Voudoun*, o cultos de cargo, es casi palpable.

Lo mismo ocurre con la colaboración en la ejecución, que puede ser, a la vez, competitiva y mutuamente válida para los participantes. El regalo del *maná* o reputación en un área de práctica donde los rendimientos económicos son frecuentemente insignificantes, hace del *potlatch* de colaboración un modo de liquidar simbólicamente la más valiosa de las mercancías: el tiempo.

Sin embargo, el trabajo sonoro improvisado está más radicalmente marcado por su rechazo de las previamente incuestionables jerarquías de la composición. La improvisación suprime la división del ámbito musical de la cultura, en lo que Debord llamó «la división generalizada… y estable entre directores y ejecutantes… la separación entre *entender* y *hacer*».[45] Esta *separación* es uno de los aspectos fundamentales del espectáculo, como lo es la separación entre imagen y realidad, el espectáculo y su audiencia. «El espectáculo divide el mundo en dos partes, una de las cuales se alza como autorepresentación… superior al mundo».[46]

Este rechazo de *dirección,* ya sea por parte de los compositores, líderes de las bandas o, incluso, de las partituras, es una de las cosas más difíciles de aceptar para aquellos que no están acostumbrados a alzar las armas de la crítica contra el orden establecido. Sus reacciones instintivas son las conclusiones negativas e irrebatibles: «*no puedes hacer eso*» y (mi favorita) «*eso no es música*».

[45] G. Debord and P. Canjuers. «Preliminaries…». En K. Knabb (ed.) Op. cit. p.305

[46] G. Debord. «The Society of the Spectacle». p.22

Las raíces de este planteamiento improvisatorio en la música moderna arrancan en la diáspora afroamericana, a partir de las tradiciones indígenas africanas. Sin embargo, una erupción clave de improvisación totalmente libre –liberada de cualquier vocabulario idiomático musical establecido– irrumpió en una práctica de grupo coherentemente programática a raíz del proyecto Ur-Minimalist, en Nueva York en 1963. Como ha expresado Tony Conrad: «la música debería ser una actividad 'conceptual'… debería estructurarse alrededor de una actividad pragmática, alrededor de la gratificación directa de la realización del momento…»[47] Además del Theatre of Eternal Music, a principios de la década de 1960, también aparecieron grupos tan diversos como AMM, Joseph Holbrooke y MEV, que llevaron la improvisación al primer plano como una estrategia concienzuda y radical. De ahí, ha partido toda la tradición de la improvisación sonora.

De la misma manera, este rechazo de la separación es lo más importante en la improvisación sonora, es el núcleo de su crítica radical, tanto de su propia forma, como de su contenido. Es además, producto de la unidad entre su modo de investigación y su modo de presentación. En el caso de esta forma de *praxis*, son una y la misma cosa y el mayor mérito de este trabajo es que modela una forma de actividad que no se basa en la separación, ni del espacio, ni del tiempo. Por el contrario, depende de su unidad.

La crítica de la cultura se manifiesta a sí misma como unificada: …en el sentido en que ya no se puede separar de la crítica de la totalidad social. Es esta crítica teórica unificada la que avanza hacia su encuentro con una práctica social unificada.[48]

[47] T. Conrad. «Liner notes to Four Violins» (1964). LP: «Table of the Elements». 1996

[48] G. Debord. Op. cit. p.147

CONCLUSIONES

Es posible que ahora estas categorías ontológicas puedan desarrollarse a través de la investigación etnográfica histórica y contemporánea. Así, será posible empezar a construir una epistemología social del trabajo sonoro improvisado, avanzando hacia una comprensión de la totalidad social concreta. Será una imagen más o menos coherente de lo que la *comunidad de práctica* entiende que es este trabajo, construido a partir de categorías teóricas apoyadas en pruebas empíricas. Sobre esta base, se puede deducir finalmente, si se considera deseable, una estética del sonido improvisado.

La combinación entre la *praxis* crítica de la IS y esta ontología social provisional del trabajo sonoro improvisado es, como he mostrado, muy sugerente. Esta impresión se ve reforzada incluso por una somera consideración de los aspectos estructurales y metodológicos de las obras cinematográficas de Guy Debord, aunque ese tema lo tendremos que dejar para otro ensayo.

Además, como hemos visto, podemos emplear la matriz de esta *praxis* crítica para revelar el propósito más amplio que este trabajo puede cumplir en la cultura y la sociedad como un todo. El hecho de que ninguno, algunos o muchos de los profesionales, si los hubiera, reconozcan o no conscientemente las implicaciones de esta praxis crítica es irrelevante:

Esto constituye un análisis muy alejado de la descripción ingenua de lo que los hombres han pensado, sentido y querido efectivamente bajo condiciones históricas determinadas... En la relación con la totalidad concreta, de donde salen las determinaciones dialécticas, se pasa de la simple descripción y se llega a la categoría de la posibilidad objetiva... se descubren, pues, los pensamientos, los sentimientos, etc. que son conformes a su situación objetiva.[49]

[49] G. Lukacs. «History and Class-consciousness». p.51

Decir que la conciencia de clase no tiene ninguna realidad psicológica no implica que sea una mera ficción... Lógicamente, esta incertidumbre y falta de claridad son en sí mismas los síntomas de la crisis de la sociedad burguesa.[50]

Para mí, este análisis ofrece una clara guía de dónde puede estar la respuesta a estas dos enojosas preguntas: «*¿Qué tipo de música haces*?» y «*¿Por qué LO haces*?».

Bruce Russell

[50] G. Lukacs. Op. cit. p.75-76

Las Máquinas Femeninas: el Futuro del Noise Femenino

Nina Power

Los futuros maestros de la tecnología tendrán que ser compasivos e inteligentes. La máquina domina fácilmente lo adusto y lo simplón.

– Marshall McLuhan

Los obreros de siglos pasados han sido, indirectamente, los intérpretes más constantes y brutales del noise. El reconocimiento de nuestro pasado siempre debe estar presente.

– Mattin, «Tesis sobre el noise, IX»

En febrero de 1966, un grupo de mujeres belgas que trabajaba en una fábrica de armas exigió un salario igual por el mismo trabajo. Su lema fue «las máquinas femeninas van a la huelga» e interrumpieron el trabajo durante doce semanas, comportándose, según afirmaban, «como el que lleva a cabo una guerra»...

– libro de historia

La máquina siempre ha deseado a las mujeres. Las necesita por su destreza, sus manos más pequeñas, su capacidad para trabajar con rapidez y, al menos inicialmente, para pedir menos por ello. La proliferación de máquinas de escribir y teléfonos en las décadas de 1870 y 1880 y la mecanización concomitante de la información permitieron a las mujeres competir por puestos de trabajo que podían realizar fácilmente mejor que los hombres. En otras palabras, «un gran número de hombres con un nivel salarial muy alto y con bolígrafos que añadían rápidamente columnas de cifras de cuatro dígitos en su cabeza fueron sustituidos por oficinistas con salarios inferiores, muchas de ellos mujeres, con máquinas» (Lisa Fine, «El espíritu del rascacielos»).

Por supuesto, han sido muy escasos los ejemplos en los que las mujeres se han dedicado a la construcción (aunque el Puente de Waterloo, el más largo de Londres, que fue reconstruido por mujeres durante la Segunda Guerra Mundial, socava de forma excepcional la idea de que el trabajo de la mujer se realiza *a pequeña escala*). Respecto a las mujeres, tal como señaló Sartre, *la máquina sueña a través de ellas*, inculcando el nivel justo de distracción para maximizar el rendimiento –los sueños eróticos de las operadoras de máquinas dan lugar a un curioso producto secundario de la repetición del trabajo.

Si las mujeres han funcionado históricamente como conductos para los sueños de las máquinas, entonces el ruido también tiene una cualidad peculiarmente femenina, desde los servicios de mecanografía hasta las fábricas de tejidos y las centralitas telefónicas. En cierto sentido, siempre hemos sido secretamente conscientes de la relación privilegiada entre las mujeres, la tecnología y el ruido: la vertiente más fantásticamente energética y mecánica de datos, la conversación, ha sido considerada siempre, para mejor o para peor, como un coto femenino; en realidad, el discurso de la mujer es descalificado, con frecuencia, como *ruido* –Emmanuel Kant, en su Antropología, destierra con mal humor a «las chicas» a la otra sala debido a sus charlas frívolas– mientras que los hombres debaten lenta y solemnemente los asuntos importantes del día. Cuando la actriz del cine mudo Hedy Lamarr coinventó un sistema de comunicación secreto para ayudar a los aliados a derrotar a los alemanes en la Segunda Guerra Mundial, MGM mantuvo este aspecto de su vida oculto ya que era incompatible con su imagen de *estrella* (incluso aunque ya se había esforzado lo suficiente para destruir esta ilusión, incluso en los comienzos de la idolatría por las estrellas de cine: «cualquier chica puede resultar glamurosa. Todo lo que tiene que hacer es permanecer de pie y parecer estúpida»). Desde los árboles de la selva hasta las lavadoras, desde los dictados hasta la criptografía, desde el espionaje y el desciframiento de códigos en tiempos de guerra, desde la manipulación y la mecanización de la retroalimentación de la máquina, la información y la transmisión han necesitado, normalmente, a las mujeres mucho más que a los hombres.

La maquinaria no pierde su valor útil tan pronto como deja de ser un bien patrimonial… No acata, de ningún modo, que el supuesto subsumido bajo la relación social del capital es la relación social final y más apropiada de producción para la aplicación de la maquinaria

– Karl Marx, Grundrisse

El capital se feminizaba y se feminiza cada vez más, a través de las máquinas. El ginecapitalismo en auge, literalmente, *no hace nada* mejor y más rápido, a medida que los circuitos balbucean incesantemente. Un millón de trabajadores dedicados a introducir datos suspiran mientras las puntas de sus dedos repiquetean interminablemente; centros de servicio de atención telefónica vibrando con la perfección bien entrenada de los tonos agudos; grabaciones ginoides en las estaciones dando instrucciones a usuarios acosados respecto a dónde deben dirigirse y cuándo. Lejos de experimentar una profunda aversión por lo antinatural, las mujeres artificiosas y procesadas han demostrado su rápida capacidad para adaptarse a la máquina, incluso cuando ésta las usa y abusa de ellas. Toda apelación a la supuesta *naturalidad* de las mujeres o a cierto tipo de relación privilegiada con la naturaleza es tan históricamente inexacta como banal: las mujeres constituyen los mejores robots, tal como nos mostró «Metrópolis».

No obstante, ¿qué sucede si vamos más allá de esto? ¿Cuándo la comunicación se convierte en una frívola cháchara menor que la producción de puro ruido? Cuando la máquina, en lugar de soñar con las mujeres, es creada, mantenida y, en realidad, explotada por ellas.

Hay una escena en la película de 1929 de Dziga Vertov, «El hombre con la cámara», que combina el metraje de mujeres llevando a cabo diferentes actividades: coser, cortar película (con Elizaveta Svilova, la mujer de Vertov y editora real de la película), contar con un ábaco, fabricar cajas, realizar conexiones en una centralita telefónica, empaquetar cigarrillos, mecanografiar, tocar el piano, responder al

teléfono, teclear códigos, llamar al timbre, pintarse los labios. El metraje de cortes se acelera hasta alcanzar una velocidad tan frenética que, en un momento determinado, llega a ser imposible decir qué actividad se está realizando por placer y cuál por trabajo. Ésta es una visión —muy anterior a los ordenadores personales, los teléfonos móviles, los servicios de atención telefónica y la invención de las agencias temporales— de la compatibilidad optimista, quizá incluso de la identificación directa, de las mujeres con las manifestaciones ilimitadas de la tecnología y el artificio…

> *En ocasiones, siento una conexión psíquica con las máquinas*
>
> *– Jessica Rylan*

Si avanzamos casi un siglo, hallamos a Jessica Rylan, una mujer que fabrica sus propias máquinas y que interpreta con ellas, de modo que la superposición entre su voz y sus creaciones pierde todo sentido de separación. Esto es, ciertamente, *noise* de algún tipo, pero de un tipo totalmente novedoso. En directo, Rylan ejecuta una combinación de exposiciones personales inquietantes (en forma de canciones *a capella* interpretadas al público con una franqueza sin límites) y una comunión maquinizada con sintetizadores analógicos fabricados por ellas misma, retroalimentándose hasta la eternidad y fusionándose con voces etéreas, profanas, que persiguen como los cuentos de hadas contados por una tía sádica. Aunque en las noches de *noise*, el público emitía gritos ocasionales de «¡más ruido, más dolor!», lo que este deseo de ruido gratuito no entiende es cuánto más efectiva resulta la interpretación de Rylan al revelar el verdadero poder de la máquina.

Jessica Rylan es el futuro del *noise*, del mismo modo que los hombres son el pasado de las máquinas. Alta, delgada, vestida con elegancia, con gafas… en una oficina repleta de oficinistas, el corazón de Kafka comienza a latir. Mientras las sirenas de lo desagradable continúan seduciendo al imaginario *noise* masculino, la sra. Rylan y sus sinte-máquinas elaboradas en casa plantean una alternativa deliciosa: qué sucede si, en lugar de la rendición abyecta al dolor hidráulico del tecno-metal, obligamos a la máquina a hablar… *con elocuencia*. Pero no seamos evasivos: no hay nada *agradable* en su ruido —ninguna concesión a lo bonito, a la baja fidelidad, a lo adorable o a lo precioso.

Rylan ha escrito antes sobre la idea de *noise personal*, en la que se opone a la idea de que el *noise* debe ser lo más áspero y implacable posible. Esto se ajusta totalmente a la idea de que debería haber cierto *estilo* de *noise*, que se debería prestar una determinada atención a las especificidades del sonido y que, de hecho, el único modo de aproximarse a la artificialidad de lo natural es sobrepasar y superar su simulación, lo cual, Rylan lleva a cabo conectando y desconectando su voz y su cuerpo en los autocircuitos de un erotismo onírico que se teje cautivadoramente entre una serie de incongruencias desconcertantes: «Aunque es característico del *noise* recordarnos brutalmente la vida real, el arte del *noise* no debe limitarse a la reproducción imitativa» (Luigi Russolo).

Esta *reproducción imitativa*, esta falta de imaginación que caracteriza a gran parte de la música *noise,* se ve reflejada en la introspección de la mayor parte de la escena *noise*, como si la mejor respuesta a un mundo hostil fuera alejarse de él y aullar en una esquina. No hay interés respecto a la naturaleza dentro de la escena *noise*, afirma Rylan. «Todo este mundo, todo lo tenemos puertas adentro, miramos Internet, vemos la TV, leemos libros, vemos películas, tomamos drogas, lo que sea. Todo esto es algo muy interior, no dedicamos ningún tiempo al mundo».

Sé cómo manejar mi propio equipo

– Jessica Rylan

Es esta relación entre lo natural y lo artificial —y la artificialidad de la naturaleza— lo que quizá exprese mejor el efecto de las performances de Rylan y señala hacia un futuro que será, al mismo tiempo, femenino y maquinizado. Hay algo profundamente extraño, por ejemplo, en el modo en que lo analógico es procesado por sus sintetizadores. Reconocida normalmente por su calidez, por su autenticidad, su riqueza, Rylan convierte este fetichismo de la máquina vintage en una anti-calidez, una serie de máquinas de estilo propio que cortan y desconectan el tiempo respecto de sí mismo, en el presente. Utilizando lo analógico para remedar los efectos de lo digital, Rylan ha conseguido una técnica que provoca la máxima perturbación posible a su público y sin necesidad alguna de gritar.

Rylan ha comentado en el pasado su deseo de no utilizar ningún efecto que se inmiscuya en el tiempo (reverbs, delays) pero, en cambio, la máquina se mezcla con ella y consigo misma, de modo que ya no se puede afirmar de dónde procede el sonido. En cierto sentido, eso ya no importa. Lo que vemos y escuchamos es una serie de enchufes, cables y conmutadores hábilmente manipulados y ligados a su creadora, que circunvala el estancamiento mecánico y ella misma emite sonidos que

se retroalimentan, alejándose de la máquina e incorporándose a ella. La relación con el público es deliberadamente ambigua y está muy estructurada —en lugar de la agresión directa (aunque irónica) que provoca a las multitudes la mayor parte de la electrónica de gran potencia.

Sus espectáculos, aunque ahora son cortos, solían ser incluso más breves, siete minutos más o menos, la anti-indulgencia personificada. «Lo hice todo de una vez», afirma respecto a sus actuaciones previas. En gran medida, ésta ha sido siempre la tentación del *noise*, adoptar la velocidad y la brutalidad de los coches, de la máquina, el «amor al peligro, el hábito de la energía y la falta de temor» del «Manifiesto Futurista» de 1909 de Marinetti, estar a la altura de la exigencia de Russolo de combinar una variedad infinita de ruidos utilizando miles de máquinas diferentes. Sin embargo, cada vez más, se ha deslizado una cierta calma en sus actuaciones, el pensamiento cauteloso implícito en cada aspecto de su obra: la música, el espectáculo, la interpretación, el equipo. Ninguna mezcla chapucera y abigarrada de la autoabsorción y de la complejidad genial que caracteriza a gran parte de la escena *noise*.

Si la historia subterránea de la relación entre las mujeres, las máquinas y el noise ha emergido finalmente a la superficie como un nuevo Arte del Ruido que intenta destruir la oposición entre lo natural y lo artificial, intérpretes como Rylan representan una expansión del territorio. Las máquinas ya no soñarán a través de las mujeres, sino que serán construidas por ellas. Se utilizarán no para remedar el aullido impotente de la agresión en un mundo hostil, sino para reconfigurar la misma matriz del *noise*.

Noise como Revolución Permanente

o, por qué la Cultura es una Cerda que Devora a su Propia Camada

Ben Watson

El ruido molesta
– The Buzzcocks (1978)

No estaba escuchando nada de rock; después leí un artículo sobre Dead Kennedys y Black Flag. Era de Robert Christgau y, por su puesto, estaba totalmente equivocado respecto a todo. Decía que eran grupos nazis que tocaban música nazi; no sé si la cita es exacta pero la idea del artículo era ésa. Me quedé intrigado. ¿Por qué tocaría una banda música nazi? ¡Demencial! Entonces, lo volví a comprobar y me di cuenta de que decía música antinazi. Leyendo las descripciones – no tenía melodía, era un montón de ruido – pensé, vaya, por fin están volviendo a tocar algo decente. Despertó mi interés. Por esa misma época, yo tocaba con Zorn. Recuerdo que mientras organizaba una actuación, decidí que aquel público de rock parecía que disfrutaba de verdad con la música ruidosa, así que, tal vez, iban a divertirse. Actué en el CBGB con Arto Lindsay y DNA, y la cosa no fue muy bien acogida. Al final, con Shockabilly, el público se terminó enganchando. Tenía que presentarse como una banda de rock – alguno tocando solos, guitarras ... pero yo estaba empezando a tocar Country & Western y eso fue un terrible error en el Nueva York de principios de la década de 1980. Ahí estaba el público de Nueva York que aguantaba cualquier música extraña improvisada y que siempre hablaba sobre incidentes como: «Pues entró ese tío y alucinó escuchando esto y salió corriendo con las manos en la cabeza, ja, ja...» Sin embargo, ¡ellos mismos reaccionaron de la misma forma a la música country! Si tocabas una canción de Hank Williams, actuaban como si estuvieras haciendo algo asqueroso. La verdad es que era muy curioso – ¿por qué alucinaban tanto con este tipo de música?

– Eugene Chadbourne al autor, en un tren de York a Hebden Bridge, 15 de junio de 1993

Sam Davies, colaborador de la revista The Wire, todavía publicaba su propio fanzine cuando fue a ver a la banda de *shock-rock* Ascension en el pub Louisiana de Bristol en 1994. Le parecieron detestables y así lo dijo en su medio: «música deliberadamente ofensiva de valor cero». Trece años después, en un número especial de The Wire dedicado a «Seismic performances» (Febrero de 2007), Davies volvió a escribir sobre el concierto. Esta vez, después de haber visto a Ascension (el guitarrista Stefan Jaworzyn y el batería Tony Irving) con el bajista Simon Fell y el saxofonista Charles Wharf, como Descension —incluyendo el infame minidisturbio que provocaron teloneando a Sonic Youth, en el Kentish Town Forum en 1996— Davies había cambiado de opinión. Ahora recordaba haber *disfrutado* en el concierto de Bristol.

Esta vez, Davies no estaba tan indignado como para no enterarse de lo que hacía la música. Su descripción —«un inquebrantable aluvión de la música más estridente que jamás he escuchado, con fragmentos de guitarra estallando entre sí, como el sonido que hace el cristal cuando lo rompe otro cristal o, posiblemente, las baquetas»— es totalmente reconocible. Aunque a Irving le ha sustituido Paul Hession, así es como suena hoy Ascension. Sin embargo, tales reajustes del juicio crítico cuestionan todas las normas. Pueden hundir a la gente en remolinos de escepticismo y relativismo, cuando se declara que la música es simplemente una cuestión de gusto personal; que no hay análisis objetivos del objeto musical; todo es Maya. El propio Davies explica la experiencia de Bristol como una «toxina de lenta liberación» que se le introdujo bajo la piel. En lugar de matarle, le convirtió en adicto. O ¿no es, de hecho, lo mismo? ¿Es el *Noise*, o ruido, como el fumar cigarros o suicidarse, prácticas irracionales y nocivas pero que, a pesar de todo, resultan *guays*? La imagen de Davies es reveladora, pero también cómplice de la ideología neoliberal: un mercado libre de sustancias peligrosas; el *derecho* del consumidor a seguir sus deseos; una actitud nihilista hacia un sentido más allá de la deferencia a un grupo de referencia social (en el Forum «yo estaba del lado de los agitadores»: no se nos ha dicho *por qué*). Evidentemente, desafiar al neoliberalismo en un artículo de 400 palabras no es fácil, especialmente en las páginas de una revista musical consagrada. El *noise* puede convertirse en un nuevo nicho de mercado pero en las páginas de The Wire, el *noise* en relación con la opinión crítica, sigue siendo un anatema.

Por eso, si no estamos satisfechos con la imagen ciberpunk que Davies ofrece sobre el *noise* como un chute antisocial decadente, ¿qué explica el atractivo de estos horribles sonidos? Para mis oídos (una opinión formada en cuanto escuché por primera vez a Jaworzyn en un hospicio de Walthamstow, en marzo de 1995), Ascension proporciona LA respuesta a dilemas a los que se enfrenta cualquiera que esté descontento con las comidas musicales ya preparadas y servidas por intereses comerciales, es decir, LA solución técnica a las dicotomías históricas (*jazz/rock; prog/punk; hardcore/improv*) que han superado a tan célebres líderes de bandas como Miles Davis, Robert Fripp y John Zorn. Pero ¿se debe esto simplemente a que esta nociva toxina también corre por mis venas? Una adicción que puede hacer de mí un comentarista enrollado— alguien que puede promocionar cualquier número de aspirantes que hacen cola para encontrar su sitio bajo un oscuro sol— pero que no ayuda a *explicar* nada. No: no se trata de una aberración personal, es una respuesta *razonada* a una situación *irrazonable*.

Incluso en la Zona Cacofónica Temporal que es el *Noise* sin restricciones, de acceso a todas las áreas, donde todo está permitido, la explicación requiere *historia y filosofía* (o hechos e ideas, si se prefiere). Al igual que Michael Hardt y Antonio Negri (y prácticamente todos los universitarios que estudian Humanidades hoy), la primera escala del crítico de *noise* es invariablemente Gilles Deleuze. No hay mucha historia aquí, es verdad; pero hay cantidad de frases sobre esquizofrenia, máquinas, deseo, maquinas de deseos y el fracaso de la razón discursiva para superar un crudo dualismo entre los impulsos fascistas y revolucionarios. Para los marxistas, este dualismo tiene una sencilla explicación social: reproduce a nivel estético la vacilación de aquellos que se han formado en los modos de hacer dinero del capitalismo, que tienen la sensación de que algo va mal pero no entienden que, en tanto en cuanto persigan objetivos dentro del sistema de mercancías, harán cosas ante las que su razón y su conciencia se muestran reticentes. Deleuze transforma el problema del *Noise* —un preponderante deseo de algo que parece monstruoso y antisocial— en una histeria teórica de elevado tono, pero no acaba de explicar *por qué* nos encontramos en este dilema.

El coraje de la juventud permite mirar a las cosas directamente. Su locura es imaginar que nunca nadie lo ha hecho. La ventaja del *Noise* es que pone de relieve un aspecto de la música que ha estado molestando a la sociedad recta desde, por lo menos, Beethoven. A saber, la negación de la música a hacer el papel accesorio de adorno o *divertimento*: la auténtica relación de la música con la verdad, su antagonismo respecto a salir en una noche agradable. El «aluvión inquebrantable» experimentado por Sam Davies tiene más en común con la «Grosse Fuge» de Beethoven (1825) que con los puntos de referencia obvios de Ascension (John Coltrane, Velvet Underground, Whitehouse, Hession/Wilkinson/Fell). Evidentemente, para los expertos de marketing, para los cuales la *confirmación de la identidad social* es el pan de cada día de los pensamientos sobre la música, tal afirmación es demencial. Beethoven pertenece a una demografía madura y ricachona muy interesada en los perfumes caros, el papel cuché, las oportunidades de inversión y las propiedades inmobiliarias, es un clásico imperecedero. Por otro lado, Ascension y Keiji Haino son lo último en bandas sonoras para unos cuantos diseñadores de webs con perilla de Hoxton, probablemente acompañados por alguna que otra toxina de diseño…

En la actualidad, la música de Beethoven ha sido capturada en una maquinaria de reproducción musical conocida como *música seria* o *música clásica*. Una situación en la que él tiene que asumir parte de la culpa. Siendo consciente de ser un proveedor de bienes al mercado, Beethoven presentó cuidadosamente sus recetas para los acontecimientos musicales, como *textos* a consumir por los intérpretes (algo distinto de, digamos, William Shakespeare, para quien la *interpretación* de una obra era realmente *lo suyo*). Antes del disco de gramófono Shellac de 78 rpm, la partitura era el aspecto más fácilmente mercantilizado de hacer música (su legado es que los músicos de *pop* hacen la mayor parte de su dinero de la *edición comercial*, un pago contractual por una hipotética *partitura* que, con frecuencia, es inexistente). De ahí que no fuera la *cultura* o *Zeitgeist* o la inspiración, sino el fetichismo de la mercancía lo que transformó a los partituristas (*compositores*) en los célebres *genios* de fama de busto de escayola, eclipsando a los managers, líderes de bandas, cantantes y músicos. Fetichismo de la mercancía era el término de Marx para la perspectiva invertida del capitalismo, en la cual toda la sociedad baila al ritmo de los valores de la mercancía que parecen tener vida por sí

mismos y cambian abruptamente al unísono. Las personas que hablan de los problemas de la música moderna, sin hablar sobre el capitalismo y el fetichismo de la mercancía, constituyen por sí mismos uno de los problemas de la música moderna.

Profundamente involucrado en desarrollar, tanto la partitura, como el piano (el intérprete más completo de una partitura en un espacio doméstico privado), para el mercado —en otras palabras, profundamente involucrado en el fetichismo de la mercancía—, Beethoven introdujo en la música una fuerte dinámica histórica: una impaciencia respecto a la tradición y un ansia por lo nunca antes escuchado. Incluso en su tiempo, esta búsqueda sobrepasó los requisitos de sus oyentes: la «Grosse Fuge» les sonó a *ruido* (sus editores le persuadieron para que la quitase de su posición original, el último movimiento de un cuarteto de cuerda, y la publicase por separado, sustituyéndola por un brillante Allegro). Los seguidores de Beethoven alimentaron este antagonismo hacia las audiencias, hasta que en los albores del siglo XX los compositores innovadores perdieron totalmente la sincronía con sus audiencias. Las vicisitudes del *Noise* de hoy en día no son más que una ramificación de este cisma fundamental. Los tecnofetichistas que nos dicen que el *Noise* surgió a través de la *amplificación* tienen el *seso* histórico de un mosquito.

Si, a causa de la corrupción de la escucha por fetichismo de la mercancía (la repetición, acumulación y normalización de la música atribuida por Jacques Attali a la producción en masa), la composición genuina suena a ruido, entonces es tentador concluir lo contrario: el ruido debe ser una composición genuina. La cita de Eugene Chadbourne, al inicio de este ensayo, muestra a alguien utilizando este silogismo inverso para navegar por las traicioneras aguas de la música moderna y encontrar algo de valor. Para él, funcionó. Dead Kennedys y Black Flag, *punks* tardíos dispuestos a destruir la autocomplacencia de Robert Christgau y la Rolling Stone, introdujeron un desaliño en el *rock* que le vino muy bien a Chadbourne. Como Improvisador Libre, necesitaba una forma sin restricciones, transgresión armónica e interrupciones del ritmo. Sin embargo, aunque invertir los términos de un silogismo ha ayudado en este caso, también es un conocido modo de llegar a una falsedad (todas las urracas son pájaros blancos y negros; de esto no se deduce que todos los pájaros blancos y negros sean urracas). Cierto *Noise* puede no ser auténtica música en absoluto, sino sencillamente ruido, desprovisto de mérito e interés. De hecho, bien podría ser papel pintado sónico: música reducida a una textura rutinaria y práctica. (De hecho, esto caracterizaría muchos de los estragos del *Noise* de hoy). O el *Noise* puede ser simplemente transgresión en busca de publicidad, sin ninguna importancia musical (¡nombra tu ejemplo favorito!). Naturalmente, dados los malentendidos que abundan en la música moderna (para muestra, el cambio de opinión de Sam Davies), a los críticos les cuesta rechazar a cualquiera enarbolando la bandera del *Noise*. Pueden perder el tren y terminar pareciendo conservadores y tontos. Este *Miedo a la Vanguardia* conduce al estilo de las críticas que impregnan The Wire, donde la música se describe como un paisaje exótico que el escritor ha visto desde un tren o un avión —tocaron hasta la extenuación *drones* bajos, algunas muestras de la máquina de vapor, después un poco de batería— con juicios de valor suspendidos. Deja caer algunas palabras como «visceral» y «ambiente» y «fractal» y el trabajo está hecho.

Desgraciadamente, como una revista debe ser selectiva respecto a lo que cubre, cualquier descripción, por muy pobre que sea, constituye, de hecho, un mérito, el acceso

a la camarilla de los *superguays*. Pero, como diría Joe Carducci, nadie se atreve a jugarse los cojones (ni tampoco, cada vez más, los ovarios).[1] Esto conduce a una situación decadente en la que las decisiones sobre qué producto mostrar las toman los editores *a puerta cerrada* y nadie intenta explicar *por qué* nos debería interesar. Entre bastidores, los sellos que se anuncian en las páginas de la revista ejercitan sus músculos. En The Wire, la celebridad de vanguardia se convierte en un *hecho consumado*, sin contaminar por un argumento racional (de vez en cuando descubres una pista sobre cómo se ha seleccionado una nueva panda de bollitos americanos peludos, negados y ruidosos: «Thurston dice que no están mal ...»). Esta falta de opinión personal por parte de los críticos parodia la dinámica de la recepción real de la música. En una economía de mercancías (y dada la precaria situación financiera de la mayoría de los obsesos de la música), las decisiones relativas a aflojar la pasta para conciertos o CDs están cargadas de ansiedad. Tiene que haber espacio para dar constancia del enfado y la indignación del personal decepcionado (el *punk* sólo fue posible debido a la furia anticorporativista alimentada por los contribuyentes de la revista New Musical Express a principios de la década de 1970). En las páginas de The Wire, el radicalismo del *Noise* se neutraliza con la moda por la objetividad descriptiva. El juicio —un interés personal— es el eje de cualquier descripción real (como lo expresa Theodor Adorno, «no podemos comprender sin juzgar, al igual que no podemos juzgar sin comprender»).[2]

En la cobertura que The Wire hace del *Noise*, lo que debería ser una explosión de negatividad crítica —denunciando a otras músicas por irrelevantes, denunciando mucho del *Noise* como falsificación— se convierte en escaparatismo para añadir otro elemento sexy junto a los de Brian Eno y Björk. La sabiduría editorial en The Wire es que los actos que cubre son tan virtuosos, alternativos y poco corporativos, que todos merecen apoyo. Sin embargo, como observó Friedrich Nietzsche, la caridad no se lleva bien con la estética y, generalmente, es una máscara de la duplicidad. Bajo esta clase de régimen, es el ciudadano honesto informando de la verdad al que se condena al ostracismo.

Si el comercialismo da al traste con cualquier discusión real sobre el *Noise*, ¿a qué nos agarramos? En este momento, la filosofía postdeleuziana se encuentra sitiada por aquellos que volverían a plantearse temas morales y éticos (Levinas, Agamben, Badiou). ¿Ayudarán en algo? Basada en la antítesis precapitalista del Bien y el Mal, la moral está particularmente mal equipada para ocuparse de las contradicciones de la producción de mercancías. Por ejemplo, ¿qué era Beethoven, el *bien* o el *mal*? Sacando al mercado la innovación musical, él introdujo cambios y progresos musicales (*ruido*) excitantes e importantes. Sin embargo, esta dinámica histórica, distrayendo la atención de la experiencia de la música (el ritual público del concierto) hacia la mercancía (la propiedad privada de una partitura), alienaba la auténtica música. Las feroces discusiones que Beethoven mantuvo con público y editores fueron las precursoras del posterior cisma entre los artistas y la sociedad burguesa. Durante la crisis revolucionaria de las décadas de 1920 y 1960, muchos artistas progresistas, a pesar de su anterior dependencia de los adinerados, hicieron causa común con los trabajadores en busca de la democracia en el trabajo (soviets o consejos de trabajadores) y de un final para la producción de mercancías (Béla Bartók, por ejemplo, tomó parte en el gobierno revolucionario de corta duración de Béla Kun en Hungría, en 1919).

[1]Joe Carducci, «Rock and the Pop Narcotic», Los Angeles: 2.13.61, 1994. Sigue siendo la teoría estética más rigurosa del *Noise*, incluso (o especialmente), cuando las bandas creen que han transcendido completamente las categorías del *rock*.

[2] Theodor Adorno, «Negative Dialectics», 1966; traducción de E.B. Ashton, Londres: Routledge & Kegan Paul, 1973, p.64.

El alivio *musical* de la lógica del Ruido de Beethoven llegó desde un territorio sorprendente. Justo cuando Arnold Schoenberg estaba socavando la base armónica de la música occidental subvirtiendo la paleta básica del sistema temperado (dodecafonismo), llegaron noticias sobre una sobrecogedora música nueva interpretada por ex-esclavos del sur de Estados Unidos: el *Blues*. Cien años más tarde, su relación con la clase, el capital y la mercancía era diferente de la de Beethoven y sus seguidores. El *blues* y el *jazz* se relacionaron inmediatamente con la nueva tecnología de grabación y distribución de discos (mercantilización de una actuación concreta, no de la receta escrita). Aunque hubo importantes letristas y compositores en este campo, ahora un *sonido individual* de un cantante o de un músico se podía convertir en una mercancía al por menor, inventándose nuevos géneros en el camino. El materialismo nominalista había entrado en liza para batallar con el idealismo abstracto de la música clásica.

Desposeídos de sus músicas tribales individuales por la esclavitud (los dueños de los esclavos mezclaron deliberadamente miembros de distintas tribus para dificultar las rebeliones), los músicos negros americanos improvisaron una música de poder telúrico, con referencias a fundamentos que tenían un atractivo mundial y trascendían más allá de las divisiones nacionales y culturales. No se trata de negar que las raíces del *blues* se remontan hasta el África Occidental, aunque se hace inmediatamente patente que el *Blues* tiene una lógica motriz y direccional de la que carecen los intrincados patrones circulares de las músicas africanas. El *Blues* sólo es imaginable cantado en inglés: *es una réplica en el idioma del amo*, no meramente un eco de antiguas glorias. Como han descubierto muchos exponentes del *Noise*, si se cogen unas guitarras y una batería y se improvisa algo *heavy*, nos encontraremos tropezando con los mismos *riffs*, reverberaciones y transiciones que hacen que el *Blues* sea tan poderoso. La «Grosse Fuge» se preguntaba dónde terminaba la modulación racional y empezaba el estallido mimético; el *Blues* está basado en un diálogo entre acordes diferenciados y un timbre sonoro. Inyectó un realismo físico y conocimiento corporal al pop, que los dotados para la música llevan desde entonces descubriendo y redescubriendo. Esto explica por qué, pese a su patente *indiferencia* hacia a la música del pasado, *falta de deferencia* hacia la tradición e *irreverencia* hacia el rico tapiz del *rock*, el *Noise* continúa alimentándose a sí mismo del depósito del *rock* (un refinado de lodo y alquitrán sacado del lago subterráneo de dinosaurios muertos del *blues*).

La producción de mercancías conlleva la competición entre diferentes capitales, dando como resultado una incesante innovación técnica. La *obsolescencia cultural* es el correlato espiritual de esta guerra de todos contra todos. La rebelión edípica es conducida hacia los estrechos límites de los marcadores estilísticos, de forma que los jóvenes encuentran una *identidad* consumiendo algo distinto de lo de sus padres. Como siempre ocurre con la lógica de la mercancía, es difícil para la moral evaluar este proceso. ¿Es bueno o es malo? ¡Quién sabe! Es *contradictorio*, está ocurriendo, es ineludible: vivimos en este desaguisado, y ¿qué podemos hacer?

Marco Maurizi, guitarrista de Lendormin (la respuesta de Roma a Ascension, otro dúo de guitarra y batería que aporrean instrumentos de rock en «inquebrantable aluvión»), cree en el *Noise* como un desorden necesario. Tan necesario como respirar, tan necesario como insultar a Berlusconi, tan necesario como derrocar al capitalismo.

Empleando el idioma hegeliano, Maurizi describe el papel del arte moderno como «inmediatez frente a la mediación»[3]: en medio de todas las mediaciones de las que somos objeto (álbumes, revistas, blogs, habilidad musical, conocimiento histórico, ensayos denominados «*Noise* como Revolución Permanente»), el arte moderno es una erupción de inmediatez, el momento en el que el almuerzo queda desnudo y miramos lo que hay en el borde de la cuchara. Por ello, sus momentos más extremos y efectivos implican echar por tierra todas las normas, logros, técnicas y habilidades culturales previas: los infantiles garabatos de Asger Jorn, el «no sé tocar» del guitarrista Derek Bailey, la poesía *incomprensible* de J.H. Prynne. La estructura formal extrínseca (ya sea canción, composición o formación) nos impide ver delante de nuestras narices: instrumentos, dedos, gente, oídos, amplificadores, atención, falta de atención. Tanto Ascension como Lendormin logran estructuras discernibles, pero improvisadas en el acto, una especie de agonía procesual iluminada. No se trata de estructuras del tipo «ajustar parámetros» en el programa GarageBand, un esquema preconcebido que se completa según miramos (pintar con números), sino de estructura, como en las marcas de neumático, magma, restos de estrellas o palabras de enfado: lo que Cecil Taylor y Tony Oxley descubren cada vez que entran en batalla. Nos entrenamos para ser pródigos en el conocimiento de la historia y la técnica para tocar y, después, lo echamos todo por tierra con el subidón del instante. No producimos valores certificados, improvisamos estructuras únicas.

Para las mentes religiosas, las *estructuras únicas* —o el desorden deliberado o deseado— son pecado, rechazo nominalista de los santos arquetipos. Del mismo modo, para el estructuralismo saussuriano —y todos sus puestos de (no)escucha sordos—

[3] Véase Lendormin, «Night Dawn Day: Music for George Romero» (2006), disponible en <amnesiavivace@tiscali.it>; Marco Maurizi, «I Was a Teenage Critical Theorist: Zappa, Nagai, Romero» (2007); disponible en <www.lulu.com>.

estructuras únicas es un oxímoron, ya que toda la comunicación depende de la obediencia a las reglas fijas del sistema. Siguiendo a Marx y a Engels, Theodor Adorno le dio un giro a todo esto en su cabeza.[4] Tradujo la teoría política revolucionaria a una estética musical y se le ocurrió la única filosofía capaz de entender a Hendrix, Coltrane y el *Noise*. Adorno afirma que la música sólo habla cuando *se salta las normas* y formula lo *inesperado*. Lejos de ser la tragedia indescriptible y primordial de los neokantianos (de Heidegger a Lacan, a Deleuze, todos corean lo mismo: cuidado con la *Ding-an-sich*, es decir, la cosa en sí misma), tales rupturas del sistema son *experiencia*, la crisis de la degradación del concepto que permite que las ideas cambien y florezcan nuevos conceptos y producciones.

Para finalizar este ensayo, me gustaría recordar a otro italiano, alguien cuyo trabajo ha sido prácticamente suprimido de la academia postmoderna, pero cuya filosofía proporcionó la inmanente lógica celular de Finnegans Wake, la erupción de inmediatez psíquica de James Joyce en el plano del lenguaje (y cuya relevancia para la estética del *Noise* no se puede exagerar, como lo entendió Bob Cobbing). Se trata del filósofo napolitano Giambattista Vico, cuya «Scienza Nuova» (1725) propuso una ciencia nueva de la historia para desafiar la aseveración de René Descartes de que el único conocimiento fiable y válido es aquel que está basado en los números. En lugar de simplemente rechazar los modos de pensamiento de la temprana humanidad —animismo, poesía, mitos, religión— Vico sugirió interpretarlos como protoconceptos, imágenes de realidad que proporcionan la base natural del lenguaje y la razón. Sin hacer honor a estas respuestas primarias al mundo, pensar se convierte en algo árido y frío, sin vida. De hecho, los estudiantes cuya formación se reducía a las matemáticas

[4] Theodor Adorno, «Negative Dialectics», 1966; traducido por E.B. Ashton, Londres: Routledge & Kegan Paul, 1973.

y la lógica estaban siendo lobotomizados y, con su falta de comprensión de los deseos y aversiones de la humanidad, eran incapaces de estimar cómo se comportarían los seres humanos y, por lo tanto, no podían entender los negocios y políticas de la vida real. El primer trabajo de Vico, escrito cuando tenía 25 años, fue «Sentimientos de un Desesperado», una invectiva poética extravagante, el resultado de su implicación con los librepensadores conocidos como libertinos. Se hizo católico devoto, pero su filosofía era revolucionaria sin saberlo (Marx le dedicó una agradecida nota a pie de página en el «Capital»).

En «Scienza Nuova», Vico distinguió un patrón cíclico en la historia: la edad *de los dioses*, una época bárbara donde todo el pensamiento es poético; la edad *de los héroes*, donde algunos actores parecen más grandes que la vida; y la edad *de los hombres* bajo un monarca constitucional, cuando las personas dejan de deslumbrarse con las imágenes que inventamos para ocultar lo que no sabemos. Pero esta edad democrática contiene sus propias semillas de destrucción. La carencia del jugo de la subjetividad y la creencia deja el discurso seco, yermo y banal. La desilusión y el escepticismo se apoderan de las personas y surge un nuevo barbarismo, pero teñido con las técnicas y descubrimientos de las edades previas. Vico fue el primer historiador en ver que las Etapas Oscuras no eran simplemente una regresión desde la civilización romana, sino un desarrollo esencial. A esta edad transicional la llamó *ricorso*. La «mediación criticada por la inmediatez» de Maurizi es una llamada a otro *ricorso*, un asalto revolucionario a los valores culturales evidentes, una crítica a favor de un nuevo realismo, una nueva espontaneidad y conectividad.

Al contrario que los moralistas, los marxistas aprecian en las controversias y discrepancias de la cultura no una discrepancia metafísica entre el bien y el mal, sino una batalla entre la mano de obra y el capital. Es porque la cultura es una forma de capital —algo que Getty Images puede comprar— que se convierte en *una cerda que devora a su propios cerditos*, un caníbal infanticida, su propio verdugo, un lodazal porcino de violencia y desánimo. La cultura se convierte en su opuesto. Por ejemplo, los nazis defendieron el realismo frente al arte moderno, que tildaron de *degenerado*: en palabras de Esther Leslie: «Habiendo localizado los destrozos del realismo del siglo XIX, querían deshacerse del mundo de los revolucionarios, de los bohemios y de los críticos que lo habían producido».[5] Es esta *alienación del producto respecto de la mano de obra de aquellos que lo produjeron* lo que Marx diagnosticó como el crimen central y el problema del capitalismo. Es posible que el capitalismo cotidiano no exhiba el frenesí genocida del nazismo (los habitantes de los empobrecidos y bombardeados países del tercer mundo pueden no estar de acuerdo) pero, de todos modos, la fetichización arranca los productos artísticos del medio que los produce. Esta es la razón por la cual toda discusión concerniente al *rock* depende del problema de *venderse* (que se lo pregunten a Kurt Cobain). En el capitalismo, el glamour de lograr estatus artístico o ventas masivas —victoria de los intereses de la mercancía— se confunde con proporcionar una auténtica experiencia artística. Esta es la razón por la cual a aquellos que cultivan sus preciosas almas emulando la acumulación capitalista, la expresión auténtica les sonará como «música deliberadamente ofensiva sin ningún mérito». Lo auténtico dota de coraje y autoestima a los acontecimientos cuya emoción es obvia para todos. ¡*Rock'n'roll, baby*! *Noise* es una forma útil de poner de relieve este aspecto de la música.

[5] Esther Leslie, «Philistines and Art Vandals Get Upset», The Philistine Controversy, editado Dave Beech and John Roberts, Londres: Verso, 2002, p.223.

Evidentemente, cualquier término aceptado en el mercado puede convertirse rápidamente en una tapadera de simulacros ineptos y fraudulencia calculada. La observación de Chadbourne sobre el efecto devastador de la música *Country* en los círculos del *Noise* sirve de advertencia contra cualquiera que crea que una experiencia de música radical –un *cambio radical* de identidad social a favor de la *experiencia objetiva*– se puede englobar bajo una categoría comercial. Una etiqueta genérica debería ser el *punto de partida* para un debate crítico, no su sustituto. Cuando Tony Herrington de The Wire me dijo que «pensara en nicho» al escribir para la revista, mostró lo bien que había interiorizado las lecciones de la cultura capitalista: «Shhh, no menciones lo Universal, puede minar nuestras ventas». Sin embargo, la candente intensidad del corazón latente de cada *género* es proselitista y ávida, al creer que puede irrumpir en la universalidad y llegar a todos los oídos. Eso es lo que Coltrane le hizo al *jazz*; y lo que Ascension y Lenormin le hacen al *rock*. Negar esta ambición es asfixiar la respiración de la vida de la música al nacer.

¡HORA DEL MANIFIESTO!

Lo que necesitamos no es el insulso tronar de bandas de guitarras abandonando la estructura de la canción porque la Vanguardia está de moda, sino la búsqueda del ritmo estridente dentro de la grieta microesticial de perturbaciones rítmicas cuya materia oscura se transforma en incesantes y extraños patrones que nadie antes había escuchado. El batería Tony Oxley, extrapolando el trabajo de Elvin Jones en el Cuarteto de John Coltrane, mostró el camino. Ascension y Lendormin aplican la metodología de improvisación de Oxley a los elementos básicos del *rock*, desencadenando una fuerza alucinante y excitante que bien se merece el nombre de *Noise*, haciendo que cada oyente cuestione todos los valores que hay bajo el sol.[6] Aquí es donde adquieren sentido el radicalismo y la protesta del *Noise*. Si en un periodo decadente de reciclaje y marketing de nichos, las audiencias huyen, los sellos discográficos dan la espalda y las revistas no quieren saber, es porque *la música importa*.

NOTA A PIE DE PÁGINA RUMANA

La confirmación de la necesidad objetiva de lo que Ascension y Lendormin hacen proviene de una inesperada fuente: la música espectral de Iancu Dumitrescu y Ana-Maria Avram, dos compositores rumanos que también graban, producen y editan su propia música.[7] Ahora que la academia ha recuperado las mejores esperanzas del *Free Jazz* y el Modernismo de Posguerra de Darmstadt, filtrando su absolutismo de la década de 1960 en mosaicos decorativos de alto tono abigarrado *que no importan mucho*, Dumitrescu y Avram le devuelven a la rebeldía su clasificación genérica en la fuente inagotable de la música. Trabajando con grupos de compositores e *inigualables* improvisadores como Fernando Grillo y Tim Hodgkinson, músicos que han inventado sus propios lenguajes con sus instrumentos, Dumitresci y Avram destruyen cualquier distinción que se pueda hacer entre un solo de guitarra de Hendrix, el serialismo informático y una erupción de la *Company Week**. Ellos demuestran que lo que nosotros pensamos que fue un arranque de creatividad en la composición británica –la Nueva Complejidad– se vio totalmente comprometido por su miedo al *rock* y al *jazz*, su adhesión al anonimato reprimido y despersonalizado de la música y los procedimientos de conservatorio. El término *espectral* empleado por Dumitrescu y Avram para

[6] Se puede contactar con Ascension por correo en: Shock, 56 Beresford Road, Chingford, Londres, E4 6EF, Reino Unido; Lendormin en <amnesiavivace@tiscali.net>.

[7] Contacto: <idamahyp@spacenet.ro>.

*Semana anual de festivales de improvisación libre organizados por Derek Bailey, entre 1977 y 1994. 'Company' era un grupo cambiante de músicos de improvisación libre, cuyo objetivo era formar combinaciones artísticamente estimulantes de músicos que, de otro modo, no habrían tenido la oportunidad de tocar juntos (N. de la T.).

describir su música es absolutamente insuficiente. Lo que hacen salta directamente del embellecido postboulezismo de Tristan Mirail y Gérard Grisey, hasta nuevos universos de sonido. La mejor descripción de la impactante tensión de su música proviene no de la musicología, sino de la astrofísica: «El espacio se hace grumoso, se llena de una espuma cuyas minúsculas burbujas entran y salen precipitadamente del vacío. Incluso el espacio vacío, en las distancias más pequeñas, está en constante ebullición con pequeñas burbujas de espacio-tiempo que, realmente, son pequeños agujeros de gusano y universos *bebé*».[8]

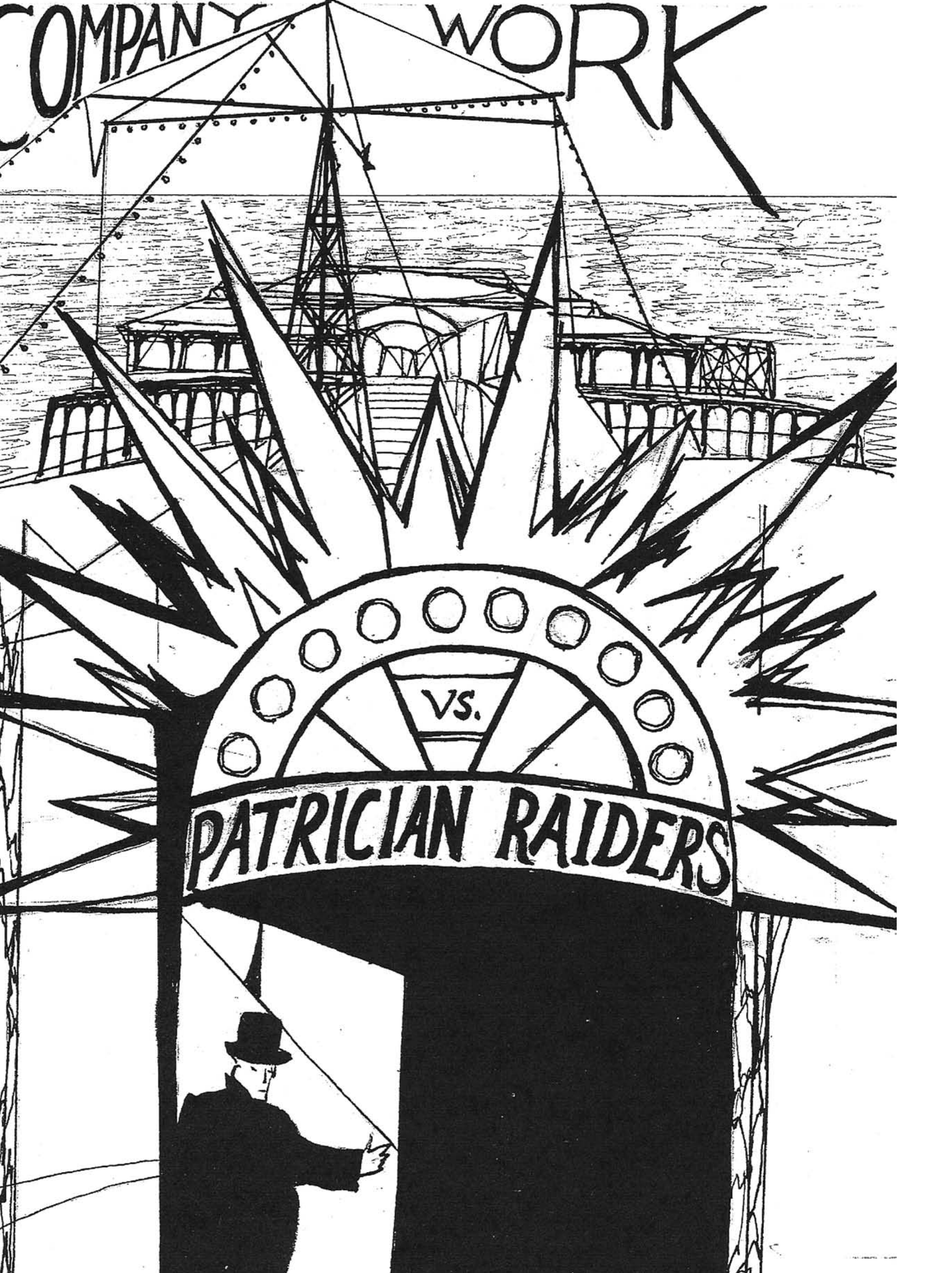
Accediendo a dominios sónicos que otros compositores contemporáneos evitan por considerarlos vulgares, una demostración multicolor de pavo real, correrse y fuegos artificiales, como la lluvia dorada de Jackson Pollock en el París Existencial, Dumitrescu y Avram ofrecen un *ricorso* paralelo al de Ascension y Lendormin. Un barbarismo cataclísmico que lista cada una de las mediaciones sónicas que tanto molestan últimamente y destroza cada una en un yunque de intensidad corporal. El seudo objetivismo de Iannis Xenakis, a salvo del formalismo neoclásico (esa fanfarronada brahmsiana) y galvanizado a trancas y barrancas en *vida* deslizante. ¡El universalismo de la Gran Música apuntando como un lanzallamas a las farfullantes cabezas de hidra del pluralismo postmoderno, el escepticismo y el marketing de nichos! ¡¡El final de la separación!! Si el *Noise* como género abrazase a Dumitrescu y Avram, entonces podría llegar a ser algo más que un flash en el cráneo de un editor. Puede que incluso le prendiera fuego al mundo.

Ben Watson
www.militantesthetix.co.uk

[8] Michio Kaku, «Parallel Worlds», Londres: Penguin, 2005, p.135.

Company Work vs. Patrician Raiders
(TRABAJO DE EMPRESA frente a las INCURSIONES PATRICIAS)

Matthew Hyland



La *carrera* del difunto Derek Bailey se basó en años de trabajo asalariado como guitarrista en salones de baile y *nightclubs*. Una idea que los aspirantes al sector cultural absolutamente profesional y empresarial de hoy encontrarían apenas comprensible, como sugiere Matthew Hyland. Ya que, ¿qué otra cosa que la elevación individual por encima del estatus de trabajador asalariado define la vida *creativa* que estos buscadores de subvenciones piden a gritos con tanta estridencia?[1]

Cualquiera que haya experimentado el negocio de la música desde el punto de vista del músico, seguro que se muestra cínico respecto a la música y, con frecuencia, de hecho, respecto a todo.

– Derek Bailey, obituario de Motoharu Yoshizawa

Entre sus otros logros, la reciente biografía de Derek Bailey escrita por Ben Watson demuestra que cualquiera que llama a toda una vida intransigente ante el sentido común del mercado un *idealista*, como si declinase criticar la fantasía de clientes imaginarios que supuestamente «no tienen contacto con el mundo real», «no suelta más que cobardes chorradas pidiendo subvenciones».[2] Puede que la gente que habla así confunda su propia bravuconería osada y quebradiza con el *descreimiento* pero la historia de la vida laboral de Bailey da testimonio de que él quería decir algo muy distinto.

Bailey aprendió su técnica sobre el terreno, como guitarrista de una gran banda que tocaba en los salones de baile de provincias durante la década de 1950. (Sin *giras* como un producto *rock*, sino viviendo «en cada una de las ciudades importantes de Gran Bretaña»). Los grupos tocaban en escenarios giratorios, suministrando un efervescente fondo musical ininterrumpido en los locales a reventar de juventud proletaria exageradamente sexual e ilícitamente borracha. Algunas veces, se encerraba a los músicos en una jaula para evitar que sufrieran daños colaterales en la *melée* general.

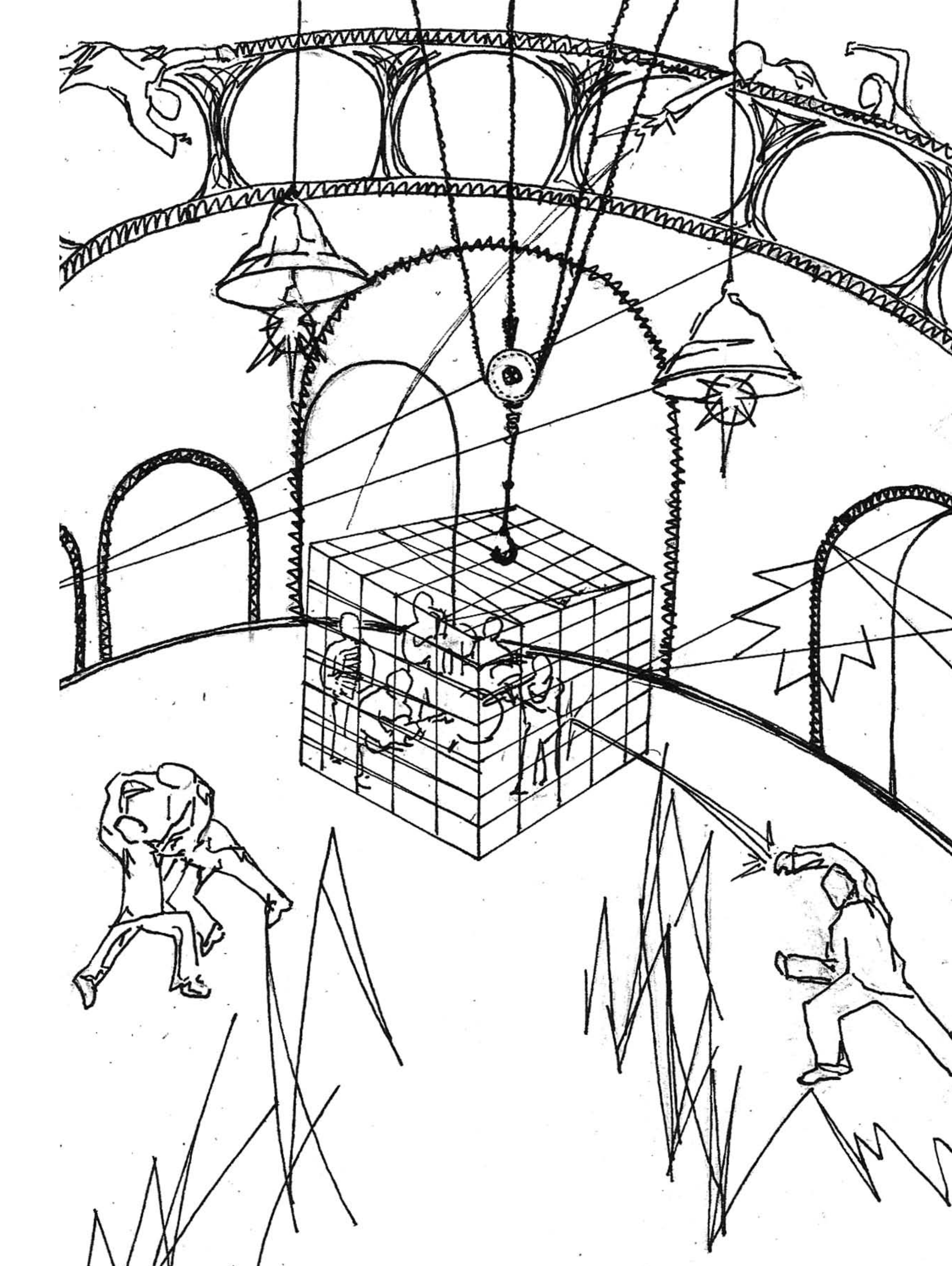
[1] Este ensayo constituye una digresión sobre un tema que surge en «Derek Bailey and the Story of Free Improvisation» (Verso, 2004) de Ben Watson. Todas las referencias en estas páginas se refieren a este libro, salvo donde se indique.

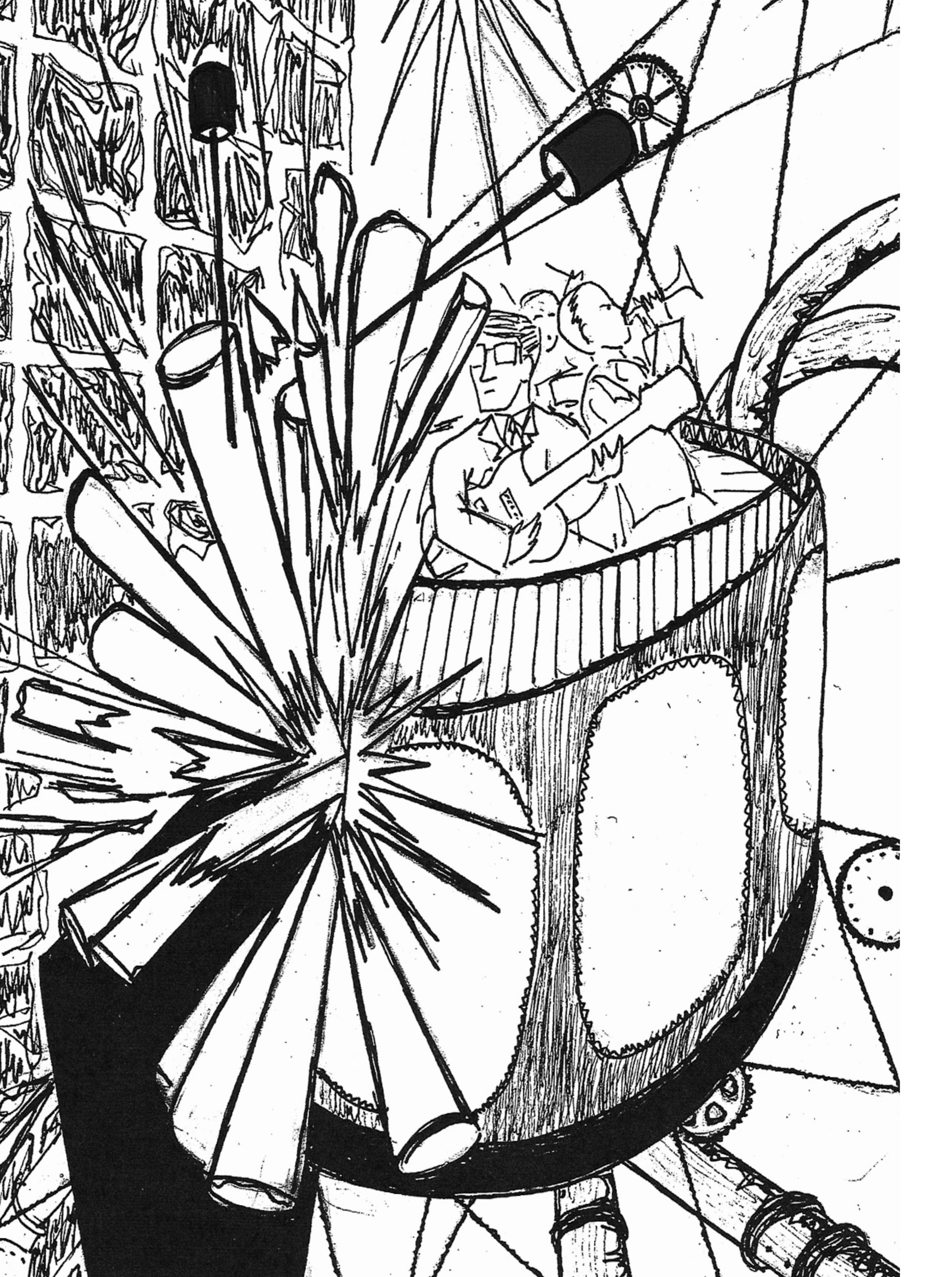
[2] El autor utiliza esta frase en referencia a los «seguidores de la Improvisación Libre que creen que la música "pura" sustituye a la necesidad de la política». La categoría analítica se amplía aquí para incluir un grupo aliado.

En el libro, Bailey recuerda el mundo de los salones de baile (y *las provincias* en general) con cariño. Los músicos vivían y tocaban entre la gente de su propia clase, aunque existían «casi como una especie de sociedad secreta... una alternativa completamente integrada» (p. 45), sin ningún interés en absoluto por *la audiencia*, entendida ni como clientes que obedecer, ni como *fans* a los que humillar. Tanto ellos, como el público que abarrotaba los salones de baile estaban allí por otras razones.

De hecho, la indiferencia de los músicos a los secretos del deseo de la audiencia no sólo era correspondida, era algo que los obreros de la música *tenían en común* con los camorristas de los balcones, en tanto en cuanto, éstos últimos también vivían de vender su trabajo a los propietarios del capital y no tenían ni opinión, ni interés en el encuentro final del consumidor con el producto. «Preocuparse por competir en el mercado para atraer la atención del consumidor es problema del capitalista». Como cualquier otro empleado cualificado, la preocupación de Bailey era ganarse un sueldo en condiciones aceptables que, en lo que a él concernía, significaba mantenerse bien alejado del castigo de la fábrica. El otro requisito era que, mientras trabajara, tenía que estar aprendiendo de los otros músicos o, como el decía, «deshaciendo algo de mi ignorancia musical»(!). Watson apunta que Bailey consideraba «la mayoría del *jazz* británico como una incursión patricia en una forma a la que inicialmente se había llegado a través de la implicación en el trabajo regular» (p.110).

Si ahora algo de esto resulta sorprendente, es, quizá, porque en las décadas siguientes desde que Bailey se despidió de los escenarios de los agonizantes salones de baile (asesinados por la obligación de sonar como El Disco), los músicos han llegado a comportarse como profesionales culturales, creando y gestionando sus propias minimarcas, en espera de irrumpir en el mercado, incluso mientras languidecen en perpetuos y vergonzosos trabajos en prácticas.





Cuando alguien dice que preferiría trabajar en una fábrica antes que dedicarse a tocar una música que no le gusta, observa Bailey, significa que nunca ha trabajado en una fábrica. La crítica del idealismo de clase privilegiada se basa aquí (literalmente) en el dinero pero el comentario también señala una importante diferencia entre mediados del siglo XX y el presente. Cuando Bailey tocaba en salones de baile y *nightclubs*, casi tenía sentido pensar en el trabajo en la fábrica y la música asalariada a jornada completa, como futuros alternativos para (una minoría de) los niños de la clase trabajadora. La comparación era entre dos clases de trabajo asalariado: uno que resulta un castigo físico y brutalmente coaccionado y otro donde los cuerpos de los que se ganaban el jornal quedaban intactos e incluso mantenían cierto grado de libertad.[3] Los aspirantes a artistas de hoy en día, por otro lado, imaginan la música (y la cultura en general) como una alternativa meritocrática al trabajo asalariado *per se*: el billete individual para escapar del trabajo rutinario proletario, que se gana sometiendo el espíritu a una humillación especial.

Cuando un joven Bailey decidió que tenía que tocar música a jornada completa o nada, no podría haberse imaginado que la música de jornada completa, a diferencia de la inversión ilimitada de horas en técnicas y clases de presentación y en el establecimiento de contactos microempresariales, quedaría prácticamente extinta antes de su fallecimiento. Su trayectoria tras dejar atrás los salones de baile, desde los clubes de *jazz* hasta llegar a la improvisación libre internacional sin subvencionar, no es única pero sigue siendo una excepción escandalosa, una anticarrera aislada que describe un potencial social nunca (hasta la fecha) realizado. En el proceso, frecuentó otros casos excepcionales y, de este modo, tuvo pocas razones para cuestionarse hasta dónde o para quién era todavía posible *trabajar tocando música* en el sentido que él pretendía.[4]

---

[3] Habría que recordar que, contrariamente a las fáciles descripciones del «post-fordismo», el trabajo de fabricación industrial es hoy en todo el mundo más preponderante que en cualquier otro momento de la historia.

[4] Es importante señalar que la insistencia de Bailey en su propia necesidad de trabajar a «jornada completa» era una respuesta personal a circunstancias concretas, no una prescripción para nadie más. Además, trabajó con incontables músicos cuya anti-profesionalidad los mantenía permanentemente a «media jornada».

A medida que el mundo de la música asalariada se desintegraba, Bailey ideó un modo de dejar tras de sí sus aspectos negativos (por ejemplo, «el absoluto y espantoso sentimentalismo del material que tocábamos» (p.46)) sin aceptar lo que se ha convertido en el trabajo a jornada completa de artistas de cultura elevada y estrellas de la cultura *pop*, es decir, el desarrollo y promoción de una identidad lista para su reproducción y para el reconocimiento por parte de los productores comerciales o de los organismos públicos de financiación. Así, durante décadas tras su desaparición del amplio horizonte social, él se aferró al aspecto de la música asalariada que constituía su atractivo original: ingresos de un trabajo *totalmente absorbente* a jornada completa en torno al propio material musical, sin prestar atención a la idea de una audiencia y sus necesidades imaginarias. Su interés en esta apuesta por desvincularse dialécticamente de la dirección del mercado llegó hasta el punto en que el mismísimo Bailey, oponente ontológico más severo de la música grabada, terminó siendo propietario de un sello de discos. La existencia de Incus se puede ver como una especie de acometida preventiva al negocio, lo que permitió a Bailey y a otros músicos grabar al mismo tiempo que evitaban contraer obligaciones con los mediadores chantajistas del mercado.[5]

Watson argumenta enérgicamente que la improvisación libre —al menos como la tocaba y teorizaba Bailey— es resistente a la mercantilización. Esto es cierto en el sentido en que los especuladores de la cultura y los expertos por ellos contratados están desanimados (dada especialmente la legión de alternativas entusiastas y más sencillas) por los gestos deliberadamente irrepetibles y los ataques simultáneos contra los códigos del glamour de las estrellas del *rock* romántico y la seriedad, la *gravitas*, de los artistas. Los inversores toman esto como una falta de control de calidad, ruido sin sentido que corrompe la señal de satisfacción del cliente y la aversión que sienten otorga a esta práctica la '*clara ventaja*' de «menos capital y menos profesionales dependiendo de él». (p.262).

[5] Siendo el principal chantaje, evidentemente, la alternativa entre conformarse o sencillamente permanecer en silencio, ya sea por restricciones de contrato respecto al trabajo externo, o (cuando el dominio de los medios de producción por parte del sector comercial es tan fuerte como lo era a principios de la década de 1970) sencillamente no siendo «contratado». El cofundador de Incus, Tony Oxley, señala en el libro (p.71) que pusieron en marcha la empresa en un momento en el que «había muchos músicos a los que no se grababa».

Pero la improvisación libre que no cuenta con el apoyo económico del trabajo que realizan los músicos (o que realizan otros) en otra parte, sigue teniendo que *pagarse lo suyo* mediante su venta. Una vez que la música entra *dentro* de la forma de mercancía (ya sea como producto grabado o *servicio*, en forma de concierto) no hay nada en su contenido estético que la haga menos intercambiable formalmente que un sonido de móvil (*ringtone*) de Frank Zappa o el alquiler de un club de *jazz* de Dalston. De ahí, la polémica de Watson contra los impulsores de la improvisación que no son críticos y que espiritualizan la música, pretendiendo que su pureza vaya más allá de las condiciones de su fabricación y venta. Teniendo esto en cuenta, puede resultar útil modificar el eslogan de un ejecutivo de seguros sobre poesía e inteligencia[6]: la improvisación libre, como Bailey la entiende, resiste a la mercantilización *casi con éxito*. *Casi* sigue siendo el límite superior, en tanto en cuanto, el capital se siga viendo reforzado por aquello que todavía no lo ha matado.

Una premisa crucial del argumento sobre la mercantilización, expuesto explícitamente hacia el final del libro, es que el problema con las mercancías no es *moral*, sino material o, como dice Watson de las mercancías artísticas, es *estético*. La libertad humana para determinar *qué* se produce y *cómo* se produce está distorsionada por la afirmación del trabajo muerto sobre el vivo, que tiene como resultado cada vez más valores de uso atrofiados a lo largo de la cadena de consumo productivo.[7] A esto le sigue que no es moralista proclamar las *razones estéticas* para repudiar la música profesional, incluso —de hecho, especialmente— cuando poco o nada queda de los trabajos de música proletarios que Bailey recuerda de cuando tenía veinte años o de las circunstancias excepcionales de trabajo que él, con malas pulgas, posteriormente aseguró. Para decirlo sin rodeos, alguien con un contrato de grabación o un solicitante en serie de subvenciones y acuerdos para tocar en locales probablemente pasará MENOS tiempo trabajando en la música en sí —o aprendiendo sobre ella, como insistiría Bailey— que alguien a *media jornada* totalmente absorto, que paga por el tiempo

[6] Wallace Stevens, «Man Carrying Thing», Collected Poems, Faber & Faber, 1984, p.350.

[7] «Consumo productivo» evidentemente en el sentido estrictamente marxista, es decir, consumo de una mercancía en la producción de otra. Por supuesto, no se quiere hacer ninguna referencia a la reciente fantasía académica, según la cual, toda actividad humana, incluido el consumo privado, es, de algún modo, igualmente «productiva».

con el trabajo *normal* diario (o nocturno) y rigurosamente poco creativo.[8] El arte del trabajador de media jornada, sin duda, tiene más probabilidades de quedar influido por una experiencia de trabajo alienado, que no esté distorsionada necesariamente por la creencia en la personalidad individual como una fuerza productiva esencial. No es cuestión de mantenerse al margen, sino que la lucha en un trabajo *sin futuro* genera sofisticación (o *descreimiento*) respecto al mundo mercantilizado y, por lo tanto, intolerancia respecto a la disposición del engreído autónomo a competir en él. Los artistas que esperan logar el éxito en sus campos, por el contrario, están especialmente *motivados* para engañarse y creer que el capitalismo recompensa la creatividad y el trabajo duro.

[8] El intento de reclamar y mantener un subsidio estatal indudablemente entra en esta categoría, aunque el grado de creatividad necesario no tiene nada que envidiar al que los artistas pagados se atribuyen a sí mismos.

Gracias a Ben Watson y al difunto Derek Bailey por escribir (entre otras cosas fundamentales) el libro surgido a partir de aquí. ¡CÓMPRALO! en: http://www.amazon.co.uk/Derek-Bailey-Story-Free-Improvisation/dp/1844670031

Gracias también a Paul Helliwell por su conversación y por escribir algunas de las cuestiones surgidas más allá del alcance de la digresión. Véase: http://www.metamute.org/en/First-cut-is-the-deepest y http://www.metamute.org/en/Zombie-Nation

Puntos de Resistencia y Crítica en la Improvisación Libre: Comentarios Sobre la Práctica Musical y Algunas Transformaciones Económicas

Matthieu Saladin

El observador imparcial está tan implicado como el participante activo; la única ventaja del primero es su percepción de la implicación y la libertad infinitesimal que radica en el conocimiento como tal. Su propia distancia del negocio es un lujo que sólo confiere dicho negocio.

– Theodor W. Adorno, Minima Moralia. § 6.

[AMM] continúa queriendo tocar y, al tocar, falla; en ocasiones, parece que está teniendo éxito y, entonces, falla y falla. La paradoja es que el fallo continuo en un plano es la raíz del éxito en otro [...]. Ciertamente, no debemos buscar el fallo más que el éxito.

– Cornelius Cardew and Eddie Prévost, 'AMM Music', The Crypt, [notas de la carátula].

Al plantear un debate sobre la improvisación libre, es frecuente llegar a la consideración de que una de sus características más destacadas reside en su prodigioso carácter abierto. Por ejemplo, hallaríamos esta característica en el trabajo del espacio musical inmanente a su enunciación, así como en la puesta en escena de performances colectivas. Más aún, no hay reglas –salvo la necesidad de improvisar, obviamente– que limiten la performance, ni hay una dirección específica destacada. Tal como señala Derek Bailey, la improvisación libre «no tiene un compromiso estilístico. No tiene un sonido estilístico prescrito. Las características de la música libremente improvisada sólo vienen determinadas por la identidad sónico-musical de la persona o personas que la interpretan»[1]. De este modo, parecería que la improvisación libre, desde sus inicios, está caracterizada por el campo de la posibilidad que plantea.

No obstante, debemos aclarar inmediatamente que una práctica de este tipo está conformada, con frecuencia, por la crítica de lo que rechaza. Si la improvisación libre se expresa ella misma en la afirmación, también se formula en reacción a una realidad considerada insatisfactoria. Para los músicos que se dedicaron a ella a mediados de la década de 1960, era una cuestión de experimentar otra relación con la música, negándose a adoptar las normas musicales y los valores trascendentales que éstos tendían a generar; el rechazo de un modo determinado de creación y del orden al que da lugar; o el rechazo de un determinado tipo de sociedad y del modo en que reduce la música a un artículo de consumo. En general, se situaron en contra de las relaciones de dominio y alienación que engendraba y mantenía esa sociedad.

El rechazo jamás es fácil y tiene que recelar de los compromisos. La práctica de la improvisación libre puede manifestarse como un acto de resistencia, pero no un

[1] Derek Bailey. Improvisation: its nature and practice in music. Nueva York: Da Capo Press, 1993, pág. 83.

tipo de resistencia que conserve valores del pasado, sino una forma de resistencia al orden establecido que genera una alternativa concreta. Evidentemente, esta corriente de resistencia y su dimensión crítica no aparecieron sólo con el surgimiento de la improvisación libre en Europa[2]. Esta corriente se extiende más allá de la improvisación libre y está presente de modo subyacente en diversas tendencias que cuestionan toda una gama de ámbitos artísticos en la década de 1960. Hablando en términos más generales, este espíritu de cuestionamiento renovó las críticas, cuyos primeros síntomas pueden hallarse en el siglo XIX, cuando la industrialización y la sociedad burguesa estaban comenzando a imponerse. Posteriormente, fue cuestión de denunciar «los peligros del dominio de la vida por parte de la productividad y el pensamiento utilitario, la industria moderna y la tecnología»[3].

Sin embargo, no es objetivo de este estudio relacionar la compleja historia de la práctica artística, la crítica y la resistencia desde el siglo XIX para considerar la singularidad de la alternativa formulada por la improvisación libre y la herencia implícita actualizada por su advenimiento. Por el contrario, vamos a considerar la revolución musical de estos improvisadores como punto de partida para cuestionar los supuestos relativos a la crítica y la resistencia en la escena improvisada contemporánea y, antes de eso, vamos a examinar la profunda transformación en la que las alternativas se posicionaron en contra. En primer lugar, vamos a intentar recordar en qué consistían (y, en cierta medida, continúan consistiendo) exactamente las críticas y las alternativas desde la improvisación libre. Pueden observarse en los mecanismos de interpretación experimentados por los músicos, en sus relaciones cambiantes con la música, así como en los discursos retrospectivos o de otro tipo, que rodeaban a estas prácticas, es decir, el conjunto de gestos con los que estos primeros improvisadores

[2] Sin embargo, este artículo se limitará a ello. Entre otros temas, no va a tratar la emergencia contemporánea –en realidad, previa– de la improvisación libre en Japón, ni su formulación en EE. UU.

[3] Eve Chiapello. «Artistes versus managers». París: Métaillé, 1998, págs. 14-15.

«problematizaron su comportamiento»[4]. Posteriormente, vamos a estudiar las importantes mutaciones forjadas por el capitalismo tras el período del surgimiento de la improvisación libre en Europa, con el fin de confrontar esta renovación con la alternativa musical adecuada planteada por estos músicos, en respuesta a una fase previa de desarrollo capitalista. De este modo, vamos a examinar los aspectos críticos de la improvisación libre que siguen siendo actuales y los que parecen haber sido recuperados por el sistema económico de la sociedad que los permite. Por último, trataremos la dimensión política implícita en la práctica de la improvisación libre.

LA AMBICIÓN DE UNA PRÁCTICA DIFERENTE

En primer lugar, la dimensión crítica de la improvisación libre puede observarse menos en el discurso propiamente político expresado por los músicos, que en el sentimiento de insatisfacción con las prácticas musicales del momento. Lo que emerge con más frecuencia de los comentarios de los primeros improvisadores sobre su adopción de una práctica de este tipo, es la necesidad de desarrollar una música personal en reacción a las normas musicales ya existentes, consideradas estériles y opresivas. Por tanto, la liberación se esperaba en la música, más que en una manifestación de la sociedad en su conjunto. Derek Bailey lo expresa con las siguientes palabras:

[...] gran parte del ímpetu hacia la improvisación libre procedía del cuestionamiento del lenguaje musical. O, dicho con mayor corrección, del cuestionamiento de las normas *que rigen el lenguaje musical. En primer lugar, del efecto que esto tuvo en el jazz, que era la música improvisada más practicada en el momento del auge de la improvisación libre y, en segundo lugar, de los resultados de desarrollos muy anteriores en el lenguaje musical de la música convencional europea, cuyas convenciones habían ejercido, hasta ese momento, una influencia bastante notable sobre muchos tipos de música, incluidas las formas principales de improvisación halladas en Occidente.*[5]

Más aún, podemos recordar que la transición hacia la improvisación libre, para diversos músicos, no se produjo repentinamente en forma de salto irreversible. La revolución musical no fue la consecuencia de una consideración meticulosa. Fue más una transformación progresiva, similar a ciertas trayectorias de vuelos experimentales.

Otros músicos insisten en vincular explícitamente la persecución de una música personal con motivaciones que escapan del ámbito musical. De este modo, el cuestionamiento de las normas y reglas musicales tuvo su eco en el cuestionamiento de las normas que también estratificaban la vida cotidiana. Por ejemplo, Eddie Prévost describe un campo más amplio de restricciones:

[...] Pienso que, en gran medida, la improvisación fue un tipo de respuesta al aspecto deshumanizador de la vida. Y ése es el vínculo que señalaría y creo que aparece en momentos recurrentes, que podemos observarlo si consideramos toda la historia del jazz*; podemos decir que se agudiza cuando hay cosas de ese tipo contra las que reaccionar. Y tengo la sensación de que, en los 60, había una reacción general contra esos tipos de formas, que eran bastante alienantes y, obviamente, nos fijamos en los americanos y los consideramos almas gemelas que respondían de forma similar.*[6]

Según Prévost, la emergencia de la improvisación libre no puede entenderse realmente fuera de su contexto socio-histórico:

[4] Cf. Michel Foucault. «A propos de la généalogie de l'éthique: un aperçu du travail en cours». Dits et écrits II. París: Quarto Gallimard, 2001, págs. 1431.

[5] Derek Bailey. op. cit., pág. 84. Véase también lo que dice Tony Oxley, pág. 89.

[6] Eddie Prévost. [entrevista, AMM: Eddie Prévost, Keith Rowe], en Barney Childs & Christopher Hobbs. «Forum: improvisation». Perspectives of New Music, vol. 21, n.° 1 y 2. Otoño-Invierno 1982, Primavera. Verano 1983, pág. 42.

[...] la música improvisada contemporánea es, básicamente, un fenómeno de una sociedad industrializada moderna. La experiencia común que retrata es la de la alienación que surge de la privación económica, social y cultural provocada por un sistema político moderno orientado al mercado. El aspecto estructural común a estas manifestaciones musicales, que difiere ampliamente en estilo y en el énfasis en lo performativo, es el que expresa aspiraciones individuales y el que es el menos susceptible a un ethos de consumo, es decir, la improvisación.[7]

Desde un punto de vista similar, Frederic Rzewski, miembro de Musica Elettronica Viva, insistió retrospectivamente en la pluralidad semántica del término *libertad,* asociado a la práctica de la improvisación:

En la década de 1960, en los círculos radicales del movimiento de la «música libre»*, la libertad era un concepto ético, político y estético. La música libre no era simplemente una moda de los tiempos, ni una mera forma de entretenimiento. También se tenía la sensación de que estaba relacionada con los muchos movimientos políticos que, en aquella época, intentaban cambiar el mundo —en este caso, liberar al mundo de la tiranía de formas tradicionales obsoletas.*[8]

Estas declaraciones relativas al sentimiento de alienación, tanto musical como social, pueden entenderse —dejando a un lado todas las perspectivas de liberación, posibles o de otro tipo— como un eco de la *razón instrumentalizada* diagnosticada y descrita por los filósofos de la Escuela de Frankfurt, en especial, Horkheimer y Adorno.[9] En el ámbito de las actividades humanas, su teoría explica la estrecha supervisión de los cuerpos, una forma de organización que sigue el ritmo de las máquinas con una planificación estricta y que considera el cumplimiento individual únicamente de acuerdo con su reproducción como trabajo. En el ámbito musical, la teoría describe el dominio de la industria cultural, la reificación y normalización generalizadas inducidas en sus productos, así como en sus consumidores. Para ambos autores, las consecuencias directas de esta normalización son la supresión de cualquier subjetivación posible y la supresión o, al menos, el confinamiento en un gueto, de una lógica del arte consistente en la enunciación de la diferencia.[10]

Sin embargo, para Prévost, los músicos no permanecieron en una reacción desencantada, sino que dieron lugar a alternativas concretas para las prácticas musicales experimentales:

Obviamente, lo que teníamos todos en común era un rechazo de los modos predominantes. Sin embargo, repudiaría el supuesto superficial de que compartíamos una camaradería basada en una aversión destructiva de una forma insatisfactoria. No es probable que ninguna relación creativa de larga duración se sostenga sobre una base negativa.[11]

Por consiguiente, el rechazo aparece únicamente como la marca invertida desde la que los músicos no sólo experimentan una relación nueva con el sonido, sino también, de forma más general, desde la que plantean posibilidades nuevas de existencia: *crear lo posible mediante su acontecimiento*. Deleuze y Guattari lo expresan del siguiente modo:

Lo posible no pre-existe, es creado por el acontecimiento. Es cuestión de vida. El acontecimiento crea una existencia nueva; produce una subjetividad nueva (relaciones nuevas con el cuerpo, con el tiempo, la sexualidad, los alrededores inmediatos, la cultura, el trabajo).[12]

---

[7] Eddie Prévost. «The Aesthetic Priority of Improvisation: a Lecture». Contact, n.º 25, Otoño 1982, pág. 37. Este tipo de consideraciones también pueden surgir de mediaciones específicas de diferentes tipos de práctica. Ben Watson apuntaba lo siguiente respecto a la primera edición de Company Week: «Company Week 1977 fue un evento importante y estableció la Improvisación Libre como una postura retórica. Se convirtió en un punto desde el que criticar el modo en que la industria musical –tanto pop, como clásica– había sumergido la música pasada y presente en un fetichismo consumista, un mercado de «genios» competidores, más que en un lugar de colectividad, cooperación y construcción de crear música de forma activa». Ben Watson. Derek Bailey and the story of free improvisation. Londres: Verso, 2004, pág. 222.

[8] Frederic Rzewski. «Little Bangs: A Nihilist Theory of Improvisation». Christopher Cox y Daniel Warner (ed). Audio Culture, Readings in modern music. Nueva York: Continuum, 2004, pág. 268.

[9] Cf. Theodor W. Adorno y Max Horkheimer. Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments. Ed. por Gunzelin Schmid Noerr, traducido por Edmund Jephcott. Stanford: Stanford University Press, 2002.

[10] Véase, entre otros, Theodor W. Adorno. «Théorie esthétique». Traducción, Marc Jiménez., París: Klincksieck, 1995, pág. 312.

[11] Eddie Prévost. «Improvisation», en Cornelius Cardew. A Reader. Essex: Copula, 2006, pág. 294.

[12] Gilles Deleuze y Félix Guattari. «Mai 1968 n'a pas eu lieu», en «Deleuze. Deux régimes de fous, textes et entretiens 1975-1995». París: Minuit, 2003, pág. 216.

Sin embargo, considerar la experimentación en la improvisación libre como un acontecimiento, no significa recordar únicamente la dimensión positiva de la práctica. Esto último parece mucho más indisociable del espíritu de rechazo que lo motiva. Este rechazo interfiere en el mismo centro de los sonidos que, según el contexto, alteran o refuerzan su presencia. En cierto sentido, sólo la negación permite que la efectividad de su opuesto permanezca activa, es decir, actual. Del mismo modo, podemos afirmar que, si no es suficiente un aislamiento de la dimensión negativa para entender lo que hacen los improvisadores, restar importancia o pasarlo por alto tiende a elaborar una dimensión ideológica en esta alternativa[13]. Además, debemos subrayar que una práctica diferente no puede ser puramente heterogénea. Con las críticas y las alternativas concretas que crean, los músicos conforman en su interpretación nudos, tanto precarios como temporales, que crearán discrepancia, nudos que Foucault denomina *puntos de resistencia*.[14]

CARACTERÍSTICAS ESTÉTICAS

Ahora es necesario estudiar con más detenimiento los elementos de esta *respuesta positiva*. Para ello, tenemos que abandonar un poco el ámbito de las declaraciones de los músicos para centrarnos con más profundidad en las prácticas musicales. Si, según Derek Bailey, la improvisación libre está caracterizada por su diversidad sorprendente, sigue en pie el hecho de que, desde un punto de vista estético, se pueden extraer unas cuantas similitudes de su práctica, dejando a un lado todas las facciones o períodos aislados por un enfoque retrospectivo. Entre estas similitudes podemos mencionar las siguientes: la horizontalidad entre los diferentes músicos de la performance y, por tanto, la negativa de toda organización jerárquica entre ellos; la indexación del lugar[15] de la performance y la consagración de lo efímero; la especificidad de la relación con la audiencia, su implicación; el juego de encuentros renovado indefinidamente que facilita la improvisación; la flexibilidad necesaria; la apertura a los accidentes y la imprevisibilidad que esto supone.

Por ejemplo, en el conjunto de improvisaciones del disco «Face to Face» del Spontaneous Music Ensemble (1973), un dúo entre John Stevens y Trevor Watts, la atención se centra especialmente en la colocación de los cuerpos en el espacio de la *performance*. La configuración adoptada tiene como objetivo permitir totalmente una relación interpersonal en el proceso de creación. La finalidad del título radica en ser explícito: se reúnen dos personas, una frente a la otra, para favorecer el proceso de *dialoguismo* en la improvisación. Cada una forma parte de la otra. Los músicos no pueden situarse en planos separados, lo que reintroduciría una lógica jerárquica, a pesar de ser sólo una pareja. Únicamente la horizontalidad de los intérpretes parece hacer operativa la relación entre los sonidos, no simplemente en su resonancia, sino también y, en primer lugar, en su emergencia. En las notas, John Stevens explica el proyecto:

> *«Face to Face» significa exactamente eso. Cuando Trevor y yo actuamos, nos sentamos para que la batería y el saxofón estén, aproximadamente, al mismo nivel. Nos sentamos uno frente a otro y tocamos el uno para el otro, permitiendo que la música se produzca en algún lugar intermedio. Este proceso está muy dirigido hacia afuera. Intentamos escuchar todo lo que interpreta el otro, dejando que nuestra propia interpretación sea algo secundario, además de algo que posibilite al otro intérprete seguir el mismo proceso; la prioridad principal es escuchar todo lo que toca el otro. Ambos intérpretes trabajan esto simultáneamente.*[16]

---

[13] Theodor W. Adorno. «Philosophie de la nouvelle musique». París: Gallimard, 1962, págs. 138-142.

[14] «Estos puntos de resistencia están presentes en todas partes de la red del poder. Por tanto, no hay un lugar único de gran Rechazo, ni espíritu de sublevación, fuente de todas las rebeliones, ni una ley pura de lo revolucionario. Por el contrario, existe una pluralidad de resistencias y cada una de ellas es un caso especial: resistencias que son posibles, necesarias, improbables; otras que son espontáneas, salvajes, solitarias, coordinadas, desenfrenadas o violentas; también hay otras que se comprometen, interesan o sacrifican con rapidez; por definición, sólo pueden existir en el campo estratégico de las relaciones de poder. Pero esto no significa que sean únicamente una reacción o rebote que tenga lugar en relación con el dominio básico de un lado inferior que, al final, siempre es pasivo y está condenado a una derrota perpetua. Las resistencias no se derivan de unos pocos principios heterogéneos; tampoco son un señuelo, ni una promesa que es traicionada necesariamente. Son el extremo extraño de las relaciones de poder; están inscritas en estas últimas como una oposición irreductible». Michel Foucault. «La volonté de savoir». París: Gallimard, 1976, págs. 126-127. («The History of Sexuality, Volume I: An Introduction», traducción de Robert Hurley. Nueva York: Pantheon Books, 1978, págs. 95-96.)

[15] Cf. Michel Gauthier. «Les contraintes de l'endroit». Bruselas: Les impressions nouvelles, 1987.

[16] John Stevens. «Face to Face – a piece for two people», [notas]. SME. «Face to face». 1973, Emanem CD 4003, 1995. De acuerdo con un punto de vista similar, podemos advertir que John Stevens había realizado sustracciones y sustituciones en su batería unos pocos años antes, con el fin de reducir el «conjunto» de sonido y espacio que le separaba de otros músicos. «Summer 67» documenta las improvisaciones anteriores, en las que Stevens utiliza este equipo reducido. Los otros músicos implicados son Peter Kowald y Evan Parker. Martin Davidson explica el asunto: «El énfasis recaía en que cada músico escuchara las contribuciones de los otros, en lugar de concentrarse en su propia interpretación –la antítesis de la mayor parte de las tendencias de entonces (y ahora) en la música. Esto exigió que Stevens cambiara una batería tradicional por un equipo menos sonoro de pequeños tambores, címbalos y otros instrumentos de percusión –lo que permitió a otros instrumentos poder conversar al mismo nivel». Martin Davidson, «Additional Comments» [notas de la carátula]. SME. «Summer 1967». Emanem CD 4005, 1995.

La buena acogida otorgada al dialoguismo bakhtiniano en SME halla su eco en una de las características principales que diferencian, según Prévost, la improvisación de la composición.[17] Además, podemos recalcar que esta dimensión se conforma de manera diferente dependiendo de los grupos de improvisación colectivos en los que aparece. Por ejemplo, en AMM, el espacio musical parece combinarse de modo distinto. En realidad, no consiste en abrir una relación cerrada entre músicos, sino en cambiar hacia una desidentificación de las individualidades sonoras a través del enredo de los sonidos. Entonces, la relación *cara a cara* es sustituida por una abstracción generalizada, como la que se propagó a través de las improvisaciones interpretadas en Cryptel, el 12 de junio de 1968.[18] Aunque los términos y la música son diferentes, aún así podemos detectar una restricción similar de lo individual en favor de la situación. Acerca de esta experiencia con AMM, Cornelius Cardew señaló:

como individuos, quedamos absorbidos en una actividad compuesta en la que los solos y cualquier tipo de virtuosismo eran relativamente insignificantes.[19]

Una de las otras especificidades de la improvisación indicadas por Prévost se refiere a las técnicas para la «resolución de problemas» *en* la *performance*. Esto llama la atención sobre la ausencia de planificación en la improvisación. Más que una acción premeditada que sólo se lleva a cabo para estimar su exactitud, la práctica adoptada por estos músicos favorece la investigación de las circunstancias. Los músicos no intentan seguir directivas pre-establecidas, que podrían suprimir su iniciativa y proporcionarles el status de ejecutantes auxiliares. Por el contrario, sólo se centran en el *aquí y ahora* de la interpretación. Del mismo modo, Cardew insiste en diferenciar en la práctica de la improvisación la actitud de ensayo –mediante la que desaparecería la improvisación– de la conducta basada en el entrenamiento.[20] Esto último,

[17] Cf. Eddie Prévost. «No Sound is Innocent». Essex: Copula, 1995, pág.172.

[18] AMM. «The Crypt». 1968. Matchless Recordings, 1992. MRCD05. En los comentarios de Christian Wolff sobre su participación en AMM en 1968 puede leerse una discusión sobre esta desidentificación emanada de una absorción mutua de los sonidos. Christian Wolff. 'Deja que los oyentes sean tan libres como los intérpretes' 'Fragments to make up an interview'. Cue: Writings & Conversations. Köln: Edition MusikTexte, 1998, págs.. 80-82.

[19] Cornelius Cardew. «Towards an Ethic of Improvisation». Treatise Handbook. Londres: Peters, 1971, pág. xviii.

[20] Ibid., pág. xvii.

contrariamente al ensayo, lleva al músico a permanecer permeable a lo que va a suceder en la situación, aceptándola por ella misma o, dicho de otro modo, a permanecer alerta y flexible. El énfasis recae en el proceso y no en el producto.

Este comportamiento que intenta alejarse de lo predecible, también es el tipo de conducta adoptada por Derek Bailey en su planteamiento de la improvisación. La música de Bailey aparece ejemplificada por una predilección hacia los encuentros efímeros entre diferentes singularidades, con el fin de evitar toda sedimentación en la interpretación y fomentar, de acuerdo con la expresión de Bailey, una «leve fricción musical» que permita la improvisación. De este modo, el sistema de conjuntos estables es sustituido por uno de grupos *ad hoc*, que hallan su paradigma en Company Weeks. Estas bandas, siempre temporales, toman como base el principio de funcionamiento mediante *proyectos*. En realidad, el proyecto no está caracterizado por una perpetuación de las relaciones musicales sino que está compuesto, por el contrario, por una reagrupación temporal de individuos con el fin de llevar a cabo una actividad precisa, improvisar durante una noche. Por esta misma razón, estos encuentros tienden a favorecer un tejido de redes. En Bailey, esta forma de trabajar halla su motivación en un rechazo de la inscripción estilística que, como tal, tiende hacia la identificación de la interpretación y, por tanto, autoriza la reproducción *idéntica* de ella, una normalización que se introduce en los matices más sutiles[21], lo que da lugar a la emergencia del estilo, tal como Musil podía entenderlo en su ensayo sobre la natación:

El estilo es un sustituto, aunque en sí mismo nada arbitrario, de la normalización.[22]

Sin embargo, no hay por qué entender la improvisación no estilística en Bailey como una ausencia pura de estilo, sino más bien como la expresión de una estética

[21] Véase Walter Benjamin. «Hachisch à Marseille». Oeuvres II. París: Gallimard, 2000, págs. 55-56.

[22] Robert Musil. «Art et morale du crawl». Proses éparses. París: Seuil, 1989, pág. 102.

negativa, del modo en que señaló Adorno, es decir, su rechazo de la universalidad consiste en introducir, o como mínimo preservar, alguna *diferencia*. El estilo es menos negado que renovado, mediante el proceso de la improvisación, en un devenir que lo contradice.

EL PROBLEMA DE LA EFECTIVIDAD CRÍTICA CONTRA LAS TRANSFORMACIONES DEL CAPITALISMO

Si la emergencia de la improvisación libre en Europa ha estado acompañada por un cuestionamiento de un *establishment* considerado opresivo y, por tanto, ha intentado formularse como alternativa que abre un campo de posibilidades, parecería, según ciertos análisis de las ciencias sociales, que la misma base de esas críticas (por supuesto, más allá de la improvisación libre por sí sola) ha sido un «campo de cultivo para el capitalismo».[23] Mientras estas críticas podrían parecer, según sus agentes, especialmente relevantes en las décadas de 1960 y 1970, su objetivo no era (ni lo que sigue siendo) eterno y cambiaba parcialmente de acuerdo con la amplitud de las demandas que se le imponían. De hecho, para superar las dificultades que se produjeron a finales de la década de 1960 y comienzos de 1970 y de las que estas críticas eran uno de los síntomas, el capitalismo se vio obligado a llevar a cabo un desplazamiento, a evolucionar su ideología para continuar adelante, comenzando este cambio inspirado por estas exigencias.

Tal como señaló Musil, no vamos a fomentar la creencia de que «cada fin de año escolar representa la llegada de una era nueva»[24] y, por tanto, la idea de que el capitalismo del ayer es sólo algo del pasado. Por el contrario, es importante entender su orden cambiante para comprender lo que, en determinada medida, colocó a las críticas

[23] Pierre-Michel Menger. «Portrait de l'artiste en travailleur, Métamorphoses du capitalisme». París: Seuil, 2002, pág. 9.

[24] Robert Musil. «L'Europe désemparée ou petit voyage du coq à l'âne». Essais. París: Seuil, 1984, pág. 148.

previamente mencionadas en una situación difícil. Estas transformaciones del capitalismo han sido ampliamente comentadas por Luc Boltanski y Eve Chiapello en su obra «The New Spirit of Capitalism».[25] Estos investigadores diferencian dos tipos de críticas que acompañan a la historia del capitalismo. Una, la que denominan «crítica social», caracterizada por una preocupación por la igualdad y que denuncia la explotación y el individualismo. A la otra la denominan «crítica artística» y se refiere a la opresión y la dominación por medio de la normalización y la fetichización. Por el contrario, mejora la autonomía individual y la libertad, la singularidad y el carácter genuino.[26] Estas dos críticas se basan en dos grupos sociales diferentes y sólo pueden inscribirse juntas de forma coherente con mucha dificultad, aunque, sin embargo, no son mutuamente excluyentes.[27] El período que rodea al año 1968 se diferencia notablemente por la excepcionalidad y la fuerza de su interacción.

No obstante, si estos dos ejes críticos principales encontraron un movimiento a gran escala a finales de la década de 1960 y durante los 70 y dieron lugar a diferentes negociaciones, las mutaciones profundas llevadas a cabo por el capitalismo a partir de la segunda mitad de la década de 1970 (que permitieron su nuevo despliegue en la siguiente década) parecen haber sido puestas en práctica, principalmente, por organizaciones de empresarios, si consideramos las demandas que emanaron de la crítica artística.[28] Esta interpretación, según Boltanski y Chiapello, da lugar a un nuevo espíritu del capitalismo, una ideología nueva de su justificación:

Volviendo a las demandas sociales que habían dominado la primera mitad de la década de 1970, el nuevo espíritu se abre a las críticas que, al mismo tiempo, denunciaban la mecanización del mundo, la destrucción de los modos de vida favorables al cumplimiento de las potencialidades humanas apropiadas, especialmente de la creatividad, y subrayaron el carácter intolerable de modos de

[25] Luc Boltanski y Eve Chiapello. «Le nouvel esprit du capitalisme». París: Gallimard, 1999. Tenemos que señalar que su estudio trata de Francia pero los autores afirman que «procesos relativamente similares han marcado el desarrollo de las ideologías que han acompañado al nuevo despliegue del capitalismo en otros países industrializados [...]». Boltanski y Chiapello. «Informe presentado en el Congreso de Europeistas, 14-16 de marzo de 2002, Chicago». pág. 2. Disponible en www.sociologiadip.unimib.it/mastersqs/rivi/boltan.pdf

[26] Luc Boltanski y Eve Chiapello. op. cit., pág. 81-86

[27] La improvisación libre confiere un toque malo, tal como hemos visto, a una dicotomía de este tipo, compartida, no sin ambigüedad, entre estas dos líneas principales.

[28] Luc Boltanski y Eve Chiapello. op. cit., págs. 255-280.

opresión que, sin derivarse necesariamente del capitalismo histórico, habían sido utilizados por los mecanismos capitalistas de la organización laboral.[29]

La crítica artística exigía más libertad y autonomía individual y rechazaba el control mediante la jerarquía y la planificación de las tareas; el nuevo espíritu del capitalismo respondió abandonando el fordismo y redisponiendo la organización del trabajo de acuerdo con una adaptación de estas demandas. La nueva organización estuvo acompañada, a su vez, por una forma nueva de precariedad. El sociólogo Pierre-Michel Menger lo resume en estas palabras:

Por tanto, la ironía radica en que las artes, que han cultivado una fiera oposición contra el dominio del mercado, aparecen como precursores de la experimentación con la flexibilidad, en realidad, con la hiperflexibilidad.[30]

Las transformaciones realizadas por este nuevo espíritu dieron paso a la formación de una ciudad nueva[31], que Boltanski y Chiapello denominan *la cité par projets* (ciudad por proyectos).[32] La modelan mediante la comprobación cruzada de las ideas nuevas que surgen de la literatura sobre gestión (*management*) de la década de 1990. La ciudad por proyectos determina un orden nuevo de normas de valoración, en el que la autoestima adecuada al espíritu nuevo se centra, principalmente, en la capacidad para adaptarse fácilmente, en la distancia respecto de la repetición, en la técnica para generar confianza y para activar conexiones temporales en un mundo entendido, a partir de entonces, como una red y, de este modo, en el fomento de la movilidad y la flexibilidad. Quizá resulte interesante ahora, para poder realizar una comparación con las declaraciones estéticas citadas previamente, evocar determinados términos de estos manuales de gestión. Tal como explica Eve Chiapello:

[29] Ibidem. págs. 288-299.

[30] Pierre-Michel Menger. op. cit., pág.68.

[31] Luc Boltanski y Laurent Thevenot. «De la justification». París: Gallimard, 1991.

[32] Luc Boltanski y Eve Chiapello. op. cit., págs. 154-192.

La planificación y la racionalidad ya no son, de acuerdo con los asesores y profesores de gestión, las únicas formas de conseguir el éxito. Por el contrario, debe estar «dirigido por el caos», innovar constantemente, ser flexible, intuitivo, tener un «cociente emocional» potente. Las compañías son demasiado burocráticas, demasiado jerárquicas, alienan a los trabajadores; tienen que «aprender a bailar...».[33]

Las compañías en las que estos imperativos se manifiestan por sí mismos asumen principalmente la forma de estructuras orgánicas[34] que, como tales, dejan sitio a las relaciones interpersonales mediante su horizontalización. Están inscritas en una lógica de procesos e intentan crear una implicación, cada vez mayor, de cada uno de sus actores. Las singularidades pueden interactuar con más facilidad y, a partir de ahí, el beneficio previsto se halla en la creatividad favorecida por dichos encuentros de diferencias. Estas transformaciones en el trabajo tienden, por tanto, a crear una conexión entre el mundo económico y lo que podría constituir la especificidad del ámbito artístico. Contribuyen a que su oposición sea menos obvia:

La separación entre estos dos mundos ya no es algo seguro; los límites están más difuminados, lo que posibilita cierta transferencia de la lógica, de las personas, cierta hibridación recíproca.[35]

Sin embargo, aquí resulta necesario no confundir estas críticas con su objeto. El principio de recuperación en el capitalismo no es nada nuevo y debemos señalar igualmente el modo en que algunas de estas críticas siguen siendo relevantes, mientras que otras son reformuladas.[36] Así, no es cuestión de dar la vuelta al significado profundo de las revoluciones experimentadas y los compromisos asumidos, sino simplemente de intentar aprehender el contexto socio-histórico de una práctica, de la improvisación libre, con el fin de considerar su posible significado crítico. Tal como afirmó Bourdieu:

Cuando la razón descubre la historicidad llega a ser capaz de escapar de la historia.[37]

[33] Eve Chiapello. «Art, innovation et management: quand le travail artistique interroge le contrôle». Lionel Collins (dir.). Questions de contrôle. París: PUF, 1999, pág.194.

[34] Eve Chiapello. Artistes versus Managers. op. cit., pág. 160.

[35] Ibid., pág. 220.

[36] Estos desplazamientos críticos pueden implicar, por ejemplo, el requisito de la liberación que abarca la historia del capitalismo o la naturaleza de las relaciones interpersonales en su nuevo espíritu. Cf. Luc Boltanski y Eve Chiapello. op. cit., pág. 528, págs. 568-576, pág. 762 n.º 4. Véase también Eve Chiapello. op. cit., pág. 229, págs.239-241.

[37] Pierre Bourdieu. «Choses dites». París: Minuit, 1987, pág. 36.

Aún así, estos cambios pueden dar lugar a entender erróneamente las razones de los músicos para iniciar estas prácticas de improvisación en Europa en aquellos momentos. Puede que, en este sentido, tengamos que comprender la sorpresa de un músico como Eddie Prévost, cuando un músico más joven le dice que, al igual que él, lo que quiere es «hacer carrera» en la improvisación:

¿Te das cuenta de que muchas personas se acercan a este tipo de música para hacer una carrera? ¿Quién demonios pensaría en hacer una carrera con esta música? Bueno, pues lo hacen, se percatan de que algunas personas como tú [Derek Bailey] o yo trabajamos regularmente en diversos lugares y dicen: quiero ser como ellos.[38]

LA DIMENSIÓN POLÍTICA DE LA IMPROVISACIÓN

Mientras el advenimiento de la improvisación libre en Europa estuvo acompañado por críticas, tanto musicales como extra-musicales, parece que este aspecto resulta menos obvio hoy en día. El contexto es diferente y los músicos, de acuerdo con su generación, probablemente no improvisen exactamente por las mismas razones. Tal como ha señalado Derek Bailey, la misma atmósfera de los conciertos parece haber cambiado:

[...] no vemos que la gente salga corriendo y chille, no se comporta de ese modo. A veces, se sientan y hablan entre sí, como lo harían en un restaurante...[39]

Tal como la observación de Bailey parece admitir, no es infrecuente reconocer que, al final, uno improvisa con *tacto* en la escena actual. Desde un punto de vista similar, el guitarrista Noël Akchoté afirma que

[38] Comentarios de Eddie Prévost citados por Derek Bailey. «Derek Bailey» [entrevista realizada por Gérard Rouy, retraducida del francés]. Improjazz, n.° 103. Marzo de 2004, pág. 8. Eddie Prévost evoca consideraciones similares, de acuerdo con estos primeros improvisadores, entre la situación en aquel momento y el contexto actual, en el inicio de su informe: Eddie Prévost. «The Arrival of a New Musical Aesthetic: Extracts from a Half-Buried Diary». Leonardo Music Journal. Vol. 11, 2001, págs. 25-28. Acerca de las relaciones con la carrera profesional en la improvisación libre, también podemos leer los comentarios de Jack Wright en su informe «An Avant-Garde Reborn – Free Improvisation and the Marketplace», http://www.springgardenmusic.com/essays.html#avantgardereborn

[39] Derek Bailey. art. cit., pág. 8.

Si el 'free' liberó sin duda y de un modo poético en la década de 1960, hoy en día sólo es liberal.[40]

Sin embargo, tenemos que señalar que estos comentarios sobre la escena contemporánea no proporcionan un relato justo de su diversidad, que pueden aparecer aquí y allá algunos nuevos puntos de resistencia[41] y que sus bifurcaciones incontrolables tienden a frustrar, como mínimo en sus inicios, los intentos de recuperación. Sin embargo, el estudio de sus singularidades estéticas queda fuera del marco de este ensayo. Por tanto y como conclusión, voy a intentar evocar de forma más general –es decir, sin ceñirme a un periodo histórico específico– el modo en que la improvisación libre no ha dejado de contener, de forma germinal, una dimensión política y, por tanto, el modo en que continúa siendo crítica. Esta dimensión política, así como su dimensión crítica, ni reside en el compromiso político de los improvisadores, ni en sus declaraciones de intenciones, sino que se revela a través de la estética que implica su práctica.[42]

Como mínimo, un aspecto de la improvisación libre parece expresar su dimensión política: *su falta de identidad*. La idea de que la improvisación libre se diferencia por sí misma por esta falta de identidad ya la expresó Derek Bailey cuando afirmó que su diversidad intrínseca dificulta su designación, dejándola en suspense. Esta falta constitutiva no es una laguna que deba calmarse mediante el puente de la improvisación libre; por el contrario, esta carencia es el espacio vacío que le permite existir. Este espacio vacío se manifiesta él mismo, tanto en la ausencia de normas que vendría a esbozar sus contornos, como en la ausencia del derecho necesario para practicarlo. Si lo primero se admite de forma habitual, aunque sigue siendo ambiguo, parece mucho más infrecuente evocar lo segundo. Sobre este tema, Bailey señaló:

[40] Noël Akchoté. «100 ans de Jazz». Improjazz, n.° 100. Noviembre-Diciembre 2003, pág. 5.

[41] Véase Gilles Deleuze y Félix Guattari. «Mille Plateaux, Capitalisme et Schizophrénie 2». París: Minuit, 1980, págs. 356-380. Véase también Anne Sauvagnargues. «Art mineur – Art majeur : Gilles Deleuze». EspacesTemps les Cahiers. «Esthétique et espace public». 78/79, 2002, págs. 120-132.

[42] Véase Jacques Rancière. «Malaise dans l'esthétique». París: Galilée, 2004, págs. 36-37. Acerca de lo que sigue, véase Jacques Rancière. «Le partage du sensible, esthétique et politique». París: La Fabrique éditions, 2000. Y, más detalladamente, del mismo autor. «Aux bords du politique». París: La Fabrique éditions, 1998.

Su accesibilidad para el intérprete es, de hecho, algo que parece ofender a sus seguidores y a sus detractores. La improvisación libre, además de ser un arte musical tremendamente técnico, puede ser utilizado por casi cualquiera: principiantes, niños y no-músicos. La técnica y el intelecto necesarios es todo lo que esté disponible.[43]

Lo que Bailey afirma aquí no es que la improvisación libre pueda constituir cierto paradigma de un «Arte para todos», sino que sólo se hace presente a través del gesto siempre inaugural promulgado por los que la practican, es decir, los que la hacen efectiva al tocar para otro oyente. La improvisación libre no pre-existe, sino que es sólo una práctica. Por tanto, no puede tener en cuenta a las personas que participan en ella o, por decirlo con los términos más explícitos de Jacques Rancière, no puede marcar un límite claro y definitivo entre los que toman parte en ella y los que no pueden hacerlo.[44] Esto no significa que pueda ser un tipo de sinceridad pura, sino más bien que su espacio vacío supone una pluralidad indefinida.

Esto último, llegar a habitar el espacio vacío e irreducible de la improvisación libre, se ve acompañado por el *disenso*, en el sentido en que lo describe Rancière. En primer lugar, es polémica por la misma afirmación de su presencia pero, también, siguiendo el mismo hilo, por el tipo de relaciones que puede alojar. Si la improvisación libre puede dar lugar indudablemente a cierto consenso sobre su práctica, no tiene como objetivo necesario que su práctica se desarrolle con un espíritu de consenso. Del mismo modo, el disenso no implica que la música deba interpretarse necesariamente en contradicción (aunque puede ser así), sino que caracteriza el encuentro específico de las diferencias en una creación que no busca la reconciliación, ni el beneficio de cualquier éxito a priori.[45] Este tipo de encuentro es el que Bailey ha experimentado continuamente en su insólito itinerario, pero también es —sin ninguna búsqueda infinita del otro— lo que podemos hallar en los rasgos estratificados de un grupo tan duradero como AMM. Por lo tanto, hablar de la improvisación libre en términos de disenso no consiste en reducirla a conflictos de intereses que podrían alcanzar un compromiso, sino que se refiere al encuentro impredecible de diferencias que contribuyen al cuestionamiento de divisiones estéticas establecidas. Más allá de cualquier nivel de volumen previsto, esto no es otra cosa que su ruido.

[43] Derek Bailey. op. cit., pág. 83.

[44] Obsérvese que me estoy refiriendo a la improvisación libre como una práctica y no como una «escena» (si podemos separarlas) en la que los términos aparecen de formas muy diferentes. Acerca del fenómeno inherente a la formación de una escena, véase especialmente Emmanuel Carquille. «Lieux communs». Revue & Corrigée. N.° 54, diciembre de 2002, págs. 17-25. Del mismo modo, lo que se evoca aquí no consiste en bloquear todo mecanismo implícito de reproducción de las jerarquías sociales en esta escena. Hablando en términos más generales, véase Charlotte Nordmann. «Bourdieu/Rancière: la politique entre sociologie et philosophie». París: Ámsterdam, 2006, págs. 122-128.

[45] Este encuentro de diferencias es, por consiguiente, muy diferente del alabado en los manuales de gestión contemporáneos.

Prisioneros de la Tierra, ¡Salid!

Notas para «La guerra en la Membrana»

Howard Slater

Todo sobre nosotros, todo lo que vemos sin mirar, todo lo que desechamos sin conocer, todo lo que tocamos sin sentir, todo lo que nos encontramos sin percatarnos de ello, tiene efectos rápidos, sorprendentes e inexplicables sobre nosotros, sobre nuestros sentidos y, a través de ellos, sobre nuestras ideas, sobre nuestros corazones.
– Guy de Maupassant, El Horla

La subsunción real del trabajo bajo el capitalismo (denominada también bio-producción, endocolonización, reproducción expandida, etc.) ha llevado a una situación en la que el proceso de valorización se ha hecho autónomo. Con esto queremos decir que la «valorización del valor avanzado» no depende únicamente del proceso de trabajo. La creación de la plusvalía se convierte, tanto en una cuestión de *circulación productiva,* como de *adecuación a la producción*; objetivo: la fluidez del valor, con el fin de recortar al mínimo el tiempo de circulación de éste (previamente un tiempo no productivo); un momento instantáneo de valorización que convierte la circulación de los valores, su cambio de forma, en algo productivo en sí mismo. El teórico Jacques Camatte sugiere que, para que esto se haya producido, el Capital se ha *antropomorfizado* y ha creado una *comunidad material*. Por tanto, esto podría ser lo que se quiere dar a entender con la subsunción real: es decir, que la barrera antagonista de la valorización continua —previamente la clase trabajadora, como mano de obra viva y el capital variable— se ha subsumido, posibilitando que el capital asuma una forma humana y, por ende, supere sus límites.

El pesimismo inicial de esta interpretación sólo constituye una aceptación derrotista y un acatamiento silencioso, si se mantienen los principios del marxismo ortodoxo. Si buscamos el antagonismo en momentos previos, únicamente en el punto de una *adecuación de la producción* dispersa y desmasificada, entonces pasamos por una conformidad (no) consciente; un sujeto producido a través del proceso laboral, como sujeto de un capital que está imbuyendo una bios. Esta producción del sujeto se lleva a cabo bajo los auspicios de un *plan de trabajo* que, escapando de los *calendarios de producción* y de las *especificaciones del producto* de la planta, asume la forma de *normas operativas abstractas*; dispositivos hallados en todas las capas de la sociedad que movilizan las libertades restringidas que determinan las posibilidades vitales. Si parece que esta producción del sujeto impide el antagonismo, es porque estamos siendo incongruentemente definidos por un aparato discursivo cada vez más desfasado, ya que una producción de capital de este tipo imbuye una bios e instaura el antagonismo en una zona de *interioridad* (un lugar ambiguo, como veremos). Al utilizar el término «fuerza de trabajo», Marx nos deja un espacio abierto a la conjetura. Esta *fuerza*, en su proximidad con la *fuerza vital* de Marx, abarca todos los elementos de una bios: desde la energía física hasta el proceso psíquico, desde las acciones sensomotoras hasta las aptitudes lingüísticas, desde los poderes de la percepción hasta la afectividad involuntaria. Todo el cuerpo está implicado y la valorización nos atraviesa como *puntos de circulación independientes*.

Por tanto, la subsunción real crea una situación en la que toda la actividad llega a ser productiva en cierta medida (incluso el desempleo). No existe el trabajo improductivo y la mayor parte de las actividades humanas pueden articularse como *trabajo*. Al igual que los artistas hablan de «mi obra», etc., nuestras actividades de consumo producen un exceso de valor en alguna parte del circuito, al tiempo que dan lugar a un *valor de signo* para nosotros mismos (el capital ha aprendido hace mucho a convertir los *ingresos* en capital productivo). Al movilizar a cada uno de nosotros como *agente de valorización*, como punto de conmutación en los circuitos de la circulación y la metamorfosis, la subsunción real del capital se ha desarrollado en paralelo a unos medios de comunicación en los que ha invertido poderosamente (véase Marx y el ferrocarril). Desde las señales de humo hasta el *cursus publicus* y el espectáculo, la *fisiología sensorial* de la comunicación se ha convertido gradualmente en un vehículo para normas operativas abstractas, para microinterpelaciones y roles ya fabricados. Esto casi no es noticia, pero sugiere que nuestras propensiones, tan afectivas, se han hecho productivas. El concepto de «trabajo afectivo», tendente a mantenerse dentro

del proceso laboral y, por tanto, a enterrar sus raíces en el movimiento trabajador, no se ha percatado del modo en que nuestros cuerpos, sus membranas sensoriales, han llegado a ser no sólo el lugar sobre-estimulado por los mensajes de la industria de los medios y la seducción subliminal, sino también un terreno crucial para el mantenimiento constante de nosotros mismos como *punto de circulación*. Tal como señala Jonathan Beller: «el comercio no es simplemente el movimiento de dinero y objetos; es el movimiento de capital a través del sistema sensorial». El trabajo de nuestros sentidos.

Por tanto, es la guerra de la membrana; una guerra por el control de las intensidades, que ha estado activa durante largo tiempo sin ser declarada, pero que nos permite reconocer que, bajo la subsunción real, la *fuerza del trabajo* ha escapado a los límites de la fábrica y se le han colocado los arneses de las facultades de la percepción y la capacidad de afección. Estas facultades, consideradas aspectos de la libertad por los estetas liberales, están también sujetas a la automatización, a la habituación. Esto puede explicar el camino común que corre por gran parte de la práctica vanguardista esforzada en buscar cambios en la percepción; una lucha de las *clases afectivas* que intentaron e intentan, mediante prácticas destinadas a la *percepción desautomatizadora*, volver a formatear los *instintos*.

Esta interpretación de la *endocolonización* que tiene lugar en el nivel *interior* de la formación de los instintos, puede ser considerada exagerada pero es nuestra capacidad de afección (nuestras superficies receptivas) la que tiene un impacto directo sobre la formación de los instintos. Más que el modelo de *estímulo interno* y las primeras experiencias vitales que determinan nuestra *interioridad*, quizá podría ser que la membrana sensorial, actuando como cinta de Moebius entre el *interior* y el *exterior*, sea, en palabras de Deleuze, «un aparato de recepción capaz de conjuntar sobreimposiciones sucesivas de planos superficiales» (de aquí, nuestra calificación de la *interioridad* como ambigua). Se podría argumentar que este tipo de *sobreimposiciones* de la percepción en la membrana son lo que crean instintos en forma de tendencias (*pulsiones*). Si tienen tanto impacto, podríamos decir que crean nuestra propia *voluntad*, que son aportaciones directas a la bioproducción de nuestra subjetividad. Más aún, si un acto repetitivo (pongamos por caso, una cinta transportadora) puede crear un mapa corporal, entonces un mensaje repetido destinado a nuestra percepción sensorial por medio de la *fisiología sensorial* de los medios de comunicación (es decir, el lenguaje audio visual), puede crear un condicionamiento del mapa de los afectos y una habituación del modo en que sentimos. Una interpretación de este tipo de la *subsunción real* requiere que reconozcamos la membrana como lugar de antagonismo y que asumamos ciertas ideas de Nietzsche, quien, bajo los auspicios de un *combate contra la cultura*, afirmó que «todas las percepciones sensoriales están impregnadas de juicios de valor».

Lo que dice aquí Nietzsche, en mi opinión, es que los sentidos supuestamente liberadores están tan sujetos al condicionamiento como los procesos del pensamiento supuestamente *cognitivos*. Pero quizá sea más importante que no sólo no hay diferenciación posible en la simbiosis entre la percepción y la inteligencia (la réplica al *pensamiento puro* y el *sentimiento puro*); sucede que las percepciones sensoriales no pueden desligarse de los valores de la sociedad en la que están inmersas. Esta última es la leyenda del artista en la torre de marfil de la estética liberal pero también el mito del revolucionario no comprometido. Lo que se plantea aquí es que, más allá del poder de autosugestión del espectáculo, existe, inculcada con las sobreimposiciones sensoriales repetitivas, una pulsión, un deseo, un deseo de que la percepción habitual se convierta en materia prima recursiva de la producción de la subjetividad. Si se

puede construir el sujeto, entonces su deseo puede ser bioproductivo. Los sentidos y las energías asociados a él, como faceta de la *fuerza del trabajo* exigida por la *subsunción real*, no tienen por qué someterse obligatoriamente, sino que hay que aprender a disfrutar de ellos mediante una compulsión abstracta que aplaque el instinto. Existe una voluntad autosugestionada para la valorización que debe continuar percibiéndose del mismo modo o arriesgarse a ser, ella misma, desvalorizada. La crisis nerviosa. El oprobio entre los iguales. La cultura homogeneizada del espectáculo, atrapada en sí misma por el enrejado de las *normas operativas abstractas*, por ejemplo, las normas de la representación y la narrativa constituyen una garantía contra esta desvalorización y, por tanto, la membrana se autosugestiona y autovigila al mismo tiempo: la servidumbre (in)voluntaria del trabajo sensual (véase Beller y su «teoría laboral de la atención»). El sujeto resultante muestra la frialdad inviolable y la autoafirmación del mismo interesado. El «escudo contra los estímulos» de Freud ya no es necesario cuando la percepción puede automatizarse. Tal como afirma el historiador de los medios, especializado en comunicación, Friedrich Kittler: «El sentido y los sentidos se han convertido en un lavado de ojos. El glamour provocado por los medios de comunicación sobrevivirá temporalmente como producto secundario de programas estratégicos».

Puede parecer que no estamos más cerca de abrirnos paso a través de la comunidad material del capitalismo, que el pesimismo ha aumentado. Por tanto, es posible afirmar que lo que estamos haciendo es enfrentarnos a una subsunción real que, ampliándose a la bios, ha creado una sociedad de alienación generalizada. Esto sólo agravaría el pesimismo si se considerara que una alineación de este tipo nos aparta de la esencia de lo que es ser humano, en lugar de lo que es, bajo la subsunción real, la cuestión de perfilar a este ser humano como algo a aspirar y a superar en el proceso de «llegar a ser». De ahí se deriva la necesidad de abrazar la alienación como «forma anticipatoria de llegar a ser» (Matthew Fuller) para trabajar desde una *base alienada*. Tal como señala Nietzsche: «Es en el hombre en sí mismo donde debemos liberar la vida, puesto que él mismo es una forma de prisión para el hombre». En cierto modo, la noción de un sujeto auténtico y una cultura auténtica no existen —con una valoración equilibrada y arraigada de la tecnología (de las herramientas manuales a los ordenadores portátiles) como un factor mediador constante en nuestras vidas— desde el principio. Son necesarias una adopción y una rearticulación de esas mismas mediaciones. Las mediaciones, como las máquinas y los dispositivos, que son consideradas factores de alienación y que, cuando llegan a ser percibidos como materiales bioproductivos, indican finalmente el modo en que los sujetos son creados y producidos por el *movimiento del capital a través del sistema sensorial*. En cierto modo, esto es lo mismo que afirmar que la producción de la subjetividad debe ser perceptible, que, en la guerra en la membrana, las percepciones sensoriales deben llegar a ser antagónicas con su valorización. Esta lucha por la producción de la subjetividad no sólo mina cualquier noción de una esencia humana, sino que se infiere que esa alienación debe ser acogida, reapropiada sensualmente, considerada, más que reprimida, pues la represión equivale a la revigorización de la *percepción automatizada*, ya que la energía empleada en *reprimir* no puede ser nada más que la sublimación cultural: nuestro intento de sentirnos completos y estar a la altura de una *esencia* mítica es una medida de defensa, una medida que nos encarcela. *Prisioneros de la Tierra, ¡salid!*

***

Aquí, en el reino de la alienación hecha consciente, las prácticas musicales vanguardistas proporcionan herramientas para combatir el movimiento endocolonial de la comunidad material del capital. En cierto modo, estas prácticas musicales están im-

plícitas en una alienación sensualmente reapropiadora. Al igual que en otras prácticas vanguardistas, están implicadas en un proceso de desautomatización de la percepción y nos alertan de los antagonismos que la rodean. Para aquellos acostumbrados a definiciones convencionales de la música (armonía, progresión coral, etc.), esto explica la respuesta encontrada con frecuencia de que las músicas *avant-garde* disuaden y son *nada musicales*. Muy a menudo, estas mismas respuestas están condicionadas por lo que se espera de la música convencional; se espera una comodidad emocional, una sensación de unidad, una familiaridad que provoque emociones familiares y autoafirmativas que, en sí mismas, podrían ser facetas de una percepción automática que se revela como un mecanismo de defensa. Dentro de la música *avant-garde*, el empuje deliberado hacia la disuasión, hacia el trato al oyente como si fuera un objeto (materia producida maleable, un ser reducido) o como un sujeto formado a partir de habilidades perceptuales *no naturales* (un ser de una especie en desarrollo), podría ejemplificarse mejor con la música *noise*. Un uso de los sonidos que es, sencillamente, un medio de crear antagonismo con la guerra activa, pero no reconocida, en la membrana.

La música *noise* tiene una larga tradición y está sujeta a variaciones. Desde la incursión de sonidos extraños (por ejemplo, el uso de sirenas en «Ionización de Varese») hasta la maquinaria industrial y los sonidos retroalimentados de guitarra, desde el *ruido* de microsonidos amplificados hasta los conglomerados ensordecedores de circuitos sobrecargados, el *noise* comete actos de violencia contra la percepción automatizada, viola las expectativas y atenúa la unidad. En un nivel, su violencia es casi paranoica; rechaza la comunicación y parece rehuir nihilísticamente el significado. Sin embargo, las múltiples partículas del sonido que constituyen el *noise*, el ruido como componentes compuestos, el ruido como muro de sonido, como un bloque contra un bloque, podríamos decir, confronta nuestras nociones habituales de comunicación, participa en su deconstrucción. La comunicación sin problemas puede ser el *modus operandi* a través del que operan los dispositivos; la producción de la subjetividad se desarrolla por medio de expectativas narrativas bien trazadas, por medio de simbolizaciones y significaciones reconocibles. Con el *noise* se produce una perturbación de estas representaciones represoras y una adopción de lo que Guattari ha denominado «a-significación». En cierto modo, la violencia del *noise*, su «torrente de afectividad» puede ser, con frecuencia, del tipo que confronta a sus oyentes humanos con lo inhumano.

Escuchar *noise* nos alerta del modo en que la *fisiología sensorial* de la membrana está siempre presente; un hecho que los modos de percepción habituales nos ocultan en el sentido de que provocan respuestas comunes, como parte de la producción continua de la subjetividad. Por tanto, el *noise*, su impacto físico sobre nosotros, crea apercepción: la percepción de la percepción, una intensificación de las percepciones que nos centra, a través de una distancia alienadora, en los medios mediante los que nuestras subjetividades son producidas, tanto por perceptos sensoriales, como por conceptos racionales. Este impacto físico evoca una idea de la membrana sensorial similar a lo que Freud denominó efímeramente el «yo corpóreo»: «una proyección mental de la superficie del cuerpo».

Esta frase aparentemente herética, que ofrece la imbricación de un modo de organización de la psique (yo) con la noción de la piel (superficie del cuerpo), presenta, cuando tomamos en consideración las seducciones endocoloniales de la afectividad, la ramificación de que no existe un límite entre lo instintivo y lo cultural (véase Jean Laplanche). El barbarismo compuesto de cierto *noise*, su primitivismo tecnológicamente enjaezado, su metaforización de la *fuerza vital*, parecen a una analogía acertada con esta revelación real, alienadora y alarmante del «funcionamiento dinámico de la

irracionalidad» en nuestra cultura (véase Otto Rank). Este límite debilitado es el lugar en el que se desarrolla una lucha constante en la que las *clases afectivas* se alienan a través del hábito.

De manera similar, el rechazo del significado por medio del *noise* constituye otro modo de adopción de la alienación. Aunque es frecuente que se espere que demos sentido a nuestras percepciones para ser interpoladas mediante procesos dirigidos, con el *noise* nos vemos abocados a la irracionalidad de la posibilidad propuesta de algún, todos y ningún significado. En cierto grado, esto también actúa críticamente sobre la idea de una esencia humana ya que dicha esencia, la identidad, se construye por medio de la percepción selectiva y los significados atestiguados. El abandono del significado por medio del *noise* tiene la repercusión de un abandono de la prioridad otorgada a la consciencia, al conocimiento y a las mediaciones del lenguaje. Esto tiene la consecuencia, no sólo de dar lugar a la *deconstrucción de la comunicación* por medio de una comunicación inconsciente (véase subliminales, etc.), una comunicación en el nivel de los «afectos de la vitalidad» (Daniel Stern), una *semiótica de los impulsos*, sino a una deconstrucción concomitante del sujeto y su recurso a los mecanismos de defensa refractivos del lenguaje. Bajo el ataque del *noise*, la esencia humana se disuelve en una difusión (alienante) de posibles devenires en los que la identidad puede revelarse como fabricación, como el producto final de la endocolonización. La activación sensualizada de un *yo corpóreo* por medio de nuestra percepción de la membrana revela similarmente una sexualidad polimorfa, una piel libidinosa que, de forma extrema, puede minar la *organización genital* del cuerpo. Es este ataque lo que se considera, frecuentemente, como una agresión del creador de *noise* al oyente, mientras que, como operario del *noise*, como agente no sujeto o metamúsico, la agresión se lleva a cabo contra la noción compartida de un sentido generalizado del *yo,* que está siendo traumáticamente debilitado y convertido en un ser polimorfo y difuso que afecta a toda la organización del cuerpo.

La abreacción de material inconsciente, percibida con frecuencia como un tipo de agresión provocada contra el sentido producido de un *yo* unificado e ideal, puede resultar traumática. Las músicas de vanguardia llevan mucho tiempo provocando este efecto para-analítico, despojador, sobre sus oyentes. Este tipo de abreacción es crucial para combatir la endocolonización, ya que puede revelar niveles de nuestro ser producidos y sobredeterminados, como un *yo* que mina el sentimiento de *libertad* atribuido normalmente al sujeto. En cierto modo, la música de Throbbing Gristle trata de esto, tanto en el nivel de una improvisación desestructurada, caótica y, frecuentemente, sin forma, que ha utilizado ruidos comunes, como en el nivel de una abreacción verbal; el tipo de autorevelación constante y de convertirse en otros de Genesis P-Orridge (véase Persuasion). El efecto, especialmente en las grabaciones en directo, es el de una colectividad de agentes no sujetos en la que resulta difícil aislar quién hace qué: diversas singularidades se cohesionan en un grupo temporalmente unificado. En cierto modo, al igual que los conjuntos que improvisan, por ejemplo, AMM, Musica Elettronica Viva y Morphogenesis, lo que ocurre en la creación de música es una sensación no sólo de la *subsunción real del trabajo* en los procesos que escapan al control humano (reglas operativas abstractas), sino en el primer plano, en este tipo de músicas improvisadas colectivas, en la calidad de la relación entre los metamúsicos; un tipo de abreacción pública compartida entre el grupo y los miembros de la audiencia.

Esta orientación hacia las relaciones sociales se perfila abruptamente bajo la subsunción real. Cuando hablamos de relaciones sociales capitalistas, también estamos diciendo que el capital es una relación social. Desde esta perspectiva, la forma de valor capitalista puede retrotraerse hasta su rol en la homogeneización y

equilibrado de la variabilidad de las diferentes formas de trabajo, relacionándolas, haciéndolas formalmente equitativas en términos de medida. El capital como relación social es, por tanto, una reducción de todas las relaciones a exorbitantes relaciones cínicas, una «mediación social objetizada» (Moishe Postone). Resulta muy interesante que una faceta de las relaciones sociales capitalistas, con el acento situado en la independencia y las conformidades contractuales individuales, es su oclusión, su falta de manifestación. Un panfleto anónimo titulado «Call» señala: «No percibimos a los seres humanos aislados unos de otros... consideramos que están unidos por múltiples vínculos que aprendieron [han aprendido] a negar». Esta negación de los vínculos, la represión de las dependencias, la indiferencia ante los demás, es, en cierto modo, lo que se busca explícitamente superar en las improvisaciones de grupo, por ejemplo, las de AMM y demás. Más aún, las relaciones establecidas deben ser cualitativas, congruentes, deben tener en cuenta la sintaxis poco familiar de la música, su uso de los caprichos del ruido; es una música que se reapropia sensualmente de nuestra *alienación de* los demás perfilando, fundamentalmente, por medio de la práctica musical, haciendo públicas las intensidades previamente privadas. La abreacción como medio para superar la indiferencia y, citando nuevamente a Laplanche, como medio para revelar la falta de límites entre el instinto y la intersubjetividad.

Para que dicha abreacción tenga lugar, «la circulación afectiva a través de la que... se experimentan múltiples vínculos» debe ser desbloqueada («Call»). Ésta es la guerra de la membrana llevada al nivel más general de lo extraindividual, de las afectividades dirigidas, circuladas, entre nosotros, dentro del mundo social más amplio que está compuesto, en sí mismo, por una serie de membranas y medios de intensidad vigilados con el fin de que no transmitan pasión. Por tanto, si se puede criticar a un grupo como AMM por sus incorporaciones de lo *idiomático* (lenguaje del *jazz*, técnicas de improvisación), entonces esto tiene mucho que ver con su rechazo a bloquear estos *vínculos múltiples* que, en interpretaciones más puristas (e individualistas), son consideradas como la presencia de *material alienador*. En las improvisaciones de grupo, no se puede evitar este tipo de material. Desde los snippets radiofónicos utilizados por Keith Rowe hasta todo el ámbito del *oído social* de la música concreta y los detritus despellejadores del ello que emana hacia nosotros como ruido, son los materiales de la endocolonización, los *aspectos introyectados de la autoestructura*, los que deben ser objeto de abreacción. Para que esto se produzca, sin adoptar un matiz de confesión, ni de inquisidor, hay que recalcar la importancia de la calidad de la relación: la reapropiación sensual de la alineación radica en reclamar lo *peor de nosotros* en un entorno de apoyo mutuo; en un entorno que permita experimentar las intensidades emocionales en común. En el caso de los grupos y los agentes *no sujetos* del *noise*, podría decirse que es un asunto de respuestas parcialmente no deseadas que se producen en una atmósfera permisiva. Lo *peor de nosotros* en el caso de AMM —u otras músicas *avant-garde*— es la *idiomática* de lo predeterminado, la reincorporación de material que no puede ser considerado puro y nuestro examen de las relaciones, su radicación social, lo que dicho material representa para nosotros y las relaciones, las abreacciones en *masse*, que podrían ser causa de transfiguraciones, desvalorizaciones, futuros seres.

En la batalla contra la *esencia mítica* que deja al descubierto la abreacción, nos hallamos en el terreno de unas formas de actividad cultural que rayan lo embarazoso, que traspasan la línea de lo aceptable en una prueba experimental de la calidad de la relación, un *volverse frágil*. En la práctica musical *avant-garde*, esto se manifiesta dentro de lo que se denomina en términos generales, *música abyecta*, en la que modismos o artículos *musicales* tienden a respaldar una determinada *autodiferenciación*

pública o dirigen la interpretación de una persona prearticulatoria dirigida por los afectos que, al demostrar la falta de unidad en el intérprete, desafía al oyente a verse contradicho de forma similar por una apertura a los afectos y a superar de manera idéntica la vergüenza de la abreacción. Este tipo de abreacción es embarazosa, ya que revela y/o adopta un sentido de alienación, nos descubre tan prisioneros como los *agentes culturales libres*. Es frecuente que la poesía sonora tenga este efecto abyecto por el que el poeta sonoro parece verse superado por un *torrente de afectos* que posibilita la deconstrucción de la comunicación, reduciendo el lenguaje a materiales guturales que ya no median los afectos mediante el uso de las palabras, sino que crean emociones compuestas y afectos nuevos, una *capacidad de cambio* para la que no hay lenguaje. De hecho, con la poesía sonora, es frecuente que el lenguaje sea considerado conscientemente decatectizado; un movimiento alienante en sí mismo cuando se considera que nuestro uso del lenguaje, nuestra catexis de palabras para expresarnos es, según nos llevan a creer, el medio principal de comunicarse con *precisión* y *autenticidad*.

Al igual que la *música abyecta* y la poesía sonora, la incursión del silencio en la música, una presunción casi conceptual, constituye otro modo de resistencia contra nuestra endocolonización. Desde los interminables intervalos de una obra de piano de Morton Feldman, hasta el descenso a los pasajes casi inaudibles en algunas de las obras de AMM y las *pausas constitutivas* de Radu Malfatti, el silencio funciona, a diferencia de la quietud, demostrando que los participantes han creado un entorno entre ellos mismos por las cuales, la confianza, las actitudes no juiciosas y la escucha empática, pueden asumir la forma de un instrumento musical que sustituya a las trompetas, los teclados, las cintas. Con el silencio llega la anticipación pero, en el desarrollo normal de las cosas, con el silencio llega una vergüenza que hay que superar. Podemos temer al silencio como si fuera el ruido más ensordecedor; una

retroalimentación física de paranoia inculcada y una autoduda inculcada en la estela del *promedio de la reacción mental* de los valores del capital, a medida que atraviesan el sistema sensorial. De este modo, cuando el silencio nos hace sentir incómodos, nos está hablando de las proyecciones e introyecciones que se han producido en la membrana, nos hace intentar articular algo inexplicable, algo producido por nosotros sin nuestro conocimiento. El silencio casi nos obliga a pararnos y reflexionar, a detenernos ante objetos rotos, a dudar de las consumaciones y los consumos, las autosatisfacciones, que se esperan sean agradables. La práctica del silencio en la música, el silencio compartido entre varios, parece sugerir que un día ya no habrá música, sólo posibilidades. Nuestra voluntad de una abracción *en masse*, de decatectizar los *malos objetos* del capital y tamizar los afectos para asumir el control de nuestras propias presunciones a medida que luchamos contra el uso de nosotros mismos y de nuestros deseos como materiales bioproductivos de un capital antropomorfizado, es la música más agradable que existe. Aquí, no hay vergüenza ni negación de que se está produciendo una *comunicación interna* que puede sonar imperceptiblemente. Aquí, en palabras de Carl Rogers, el organismo, a medida que vuelve a apropiarse de su trabajo sensual para sí mismo en la guerra constante en la membrana, se está convirtiendo en «un instrumento de vida sensitiva».

Howard Slater
Anti-Copyright

Bibliografía

Anon, «Call» (sin editor ni autor registrado), 2006.

Jonathan L. Beller, «Dziga Vertov and The Film Of Money », disponible en línea en: http://muse.jhu.edu/demo/boundary/v026/26.3beller.html

Gilles Deleuze, «Logic Of Sense», Nueva York: Athlone, 1999.

Matthew Fuller, «Media Ecologies», Boston: MIT, 2005.

Friedrich Kittler, «Gramophone, Film, Typwriter», Stanford: Stanford University Press, 1999.

Jean Laplanche, «New Foundations For Psychoanalysis», Londres: Blackwell, 1990.

«Guy de Maupassant: Selected Histories», Londres: Penguin, 1983.

Friedrich Nietzsche, «The Will To Power», Nueva York: Vintage, 1968.

Moishe Postone, «Time, Labour & Social Domination», Chicago: University Of Chicago Press, 1996.

Otto Rank, «Beyond Psychology», Londres: Dover, 1958.

Carl Rogers, «A Therapists View Of Psychotherapy», Constable, 2002.

Viktor Shklovsky, «Art as technique» en editorial Paul Wood y Charles Harrison, «Art in Theory 1900-1990», Londres: Blackwell, 1993.

Anti-*Copyright*: por qué la Improvisación y el *Noise* Van en Contra de la Idea de la Propiedad Intelectual

Mattin

La propiedad es un robo.
– Proudhon

La propiedad intelectual es una mierda.
– Billy Bao

Ningún otro tipo de creación musical se contradice consigo misma a través de sus grabaciones del modo en que lo hace la improvisación. En este ensayo, pretendo explicar determinados aspectos inherentes a la práctica de la improvisación y el *noise* que contrarrestan la idea de la propiedad intelectual práctica y conceptualmente. Aunque, probablemente, muchos argumentarían en favor de despojarse de cualquier noción de autoría y compartir sus grabaciones, normalmente existe una falta de debate sobre este aspecto de la práctica musical. Casi todas las personas que conozco descargan música pero, en raras ocasiones, hablan de las consecuencias. Algunos me dicen que es muy utópico o naíf pensar que nos podemos deshacer del *copyright* y de la propiedad intelectual pero, en cierta medida, ya está sucediendo en la práctica. Es probable que la mayor parte de la música que se escucha en el mundo proceda de descargas realizadas utilizando diferentes redes *peer to peer* (P2P) —por ejemplo, Soulseek, Amule o Bittorrent— o sitios web de pago por *clic,* como Rapidshare. Debido a su estructura rígida y burocrática, la ley siempre va por detrás de las cuestiones planteadas por las nuevas tecnologías. Pero, aparentemente, sólo es cuestión de tiempo que la ley se ponga al día. En la actualidad, los gobiernos más poderosos ya están desarrollando, sin nuestro consentimiento y bajo la presión de las corporaciones (ACTA es un buen ejemplo de ello)[1], medidas represivas favorecidas por tecnologías de vigilancia y control. ¿Debemos permitírselo o debemos comenzar a desarrollar nuestras propias plataformas fuera del marco ideológico que les permite comportarse de este modo? Voy a argumentar que la práctica de la improvisación, en sí misma, cuestiona las bases sobre las que se funda la propiedad intelectual, por ejemplo: autoría, derechos, restricciones, propiedad y división entre producción y consumo. La improvisación y la distribución del *noise*, con su estética DIY (hazlo tú mismo) *hardcore*, señalan alternativas a los cursos habituales de producción y distribución de la música. Ambas prácticas están entrelazadas y comparten muchas características, pero voy a comentar las más obvias para demostrar que, en este tipo de creación musical, ya existe una actitud crítica previa hacia el *copyright* que debería enfatizarse y desarrollarse de forma consciente.

[1] El Acuerdo de Comercio Anti-Falsificación (ACTA) es un acuerdo comercial plurilateral propuesto que impondría una ejecución estricta de los derechos de propiedad intelectual relacionados con la actividad en Internet y el comercio de artículos basados en la información. Véase http://jamie.com/2008/05/23/we-must-act-now-against-acta/

LA GRABACIÓN DEL MOMENTO

En la improvisación siempre se intenta entender y jugar con las características específicas de esta situación. La relación entre el instrumento, el resto de intérpretes, el espacio y el público (si lo hay) se intensifica a través del entendimiento mutuo de que todo está en juego en todo momento. Las estructuras de poder pueden cambiarse en cualquier instante, puesto que el futuro de esta práctica no está escrito. Las relaciones sociales que se crean son puestas en tela de juicio, a medida que se desarrolla la música. Si tiene éxito, la improvisación choca contra su propio dogmatismo. Esto se lleva a cabo a través del desarrollo de la organización y la responsabilidad hacia el presente entre las personas implicadas, que se cuestionan las normas de comportamiento establecidas. En este sentido, podríamos afirmar que la improvisación es la forma definitiva de performance *site-specific* (específica al sitio). No hay un exterior para la improvisación, no hay un fin. Es similar a lo que Walter Benjamin denomina pura medialidad o pura violencia: una acción humana que ni funda, ni conserva la ley. Medios puros en forma de violencia revolucionaria. ¿Cómo podemos convertir este tipo de actividad en la realización de un disco, de un objeto? ¿Cómo puede una performance, que es tan específica, ser incorporada en algo que podría ser escuchado, leído o visto en cualquier momento y por cualquier persona en el futuro? ¿Cómo puede esta actividad temporal llegar a tener un fin? ¿Convertida en algo que puede ser consumido una y otra vez?

Las relaciones entre los músicos son directamente dialógicas, es decir, su música no es mediada a través de ningún mecanismo externo, por ejemplo, una partitura.[2]

[2] Eddie Prévost, «Free Improvisation in Music and Capitalism: resisting authority and the cults of scientism and celebrity» en este libro y (próximo) ed. James Saunders, The Ashgate Research Companion to Experimental Music, Aldershot: Ashgate, 2009.

A menudo, quienes llevan a cabo improvisaciones consideran las grabaciones como una simple documentación de un proceso creativo en un momento específico (como es el caso frecuente, por ejemplo, del sello discográfico Emanem). Colocando un micrófono en la habitación, los músicos tocan, los sonidos se graban y luego emiten, con tan poca intervención en el proceso como sea posible. Creo que este planteamiento da lugar a diversos problemas. Es una falacia que podamos capturar el momento con una grabación de audio —que la grabación pueda representar realmente ese *proceso creativo*. Todos sabemos que el momento ha pasado para siempre, que la grabación jamás puede reproducir todos los detalles de la situación, de la habitación, del sentimiento de los intérpretes, de su historia y antecedentes, de las condiciones, las razones e intereses para llevar a cabo una grabación de este tipo. Peggy Phelan, una destacada académica feminista ha debatido la problemática de la performance en sus obras. Su punto de vista podría resultarnos útil para la cuestión de la documentación de la improvisación mediante la grabación. En el último capítulo de su libro, «Unmarked: the politics of performance», afirma:

> *La única vida de la* «performance» *está en el presente. La* «performance» *no puede ser guardada, grabada, ni documentada y no puede participar de ningún otro modo en la difusión o las representaciones de las representaciones: cuando lo hace, se convierte en algo diferente a una* «performance». *En la medida en que la* «performance» *participa de la economía de la reproducción, traiciona y debilita la promesa de su propia ontología. El ser de la* «performance»*, como la ontología de la subjetividad aquí propuesta, se convierte en sí mismo a través de su desaparición.*[3]

Phelan argumenta que los escritos sobre la *performance* deberían ser performativos. Al escribir acerca de la *performance*, transformamos la obra discursivamente, proporcionando una perspectiva nueva que rompe con la antigua. Es importante comprender que jamás se puede capturar un momento y que, por lo tanto, jamás se debe intentar construir una verdad universal que represente al momento. Sólo entendiendo esta desaparición, podemos dar vida a diferentes cualidades que podrían parecer similares pero que, sin embargo, plantean nuevas perspectivas. Deberíamos tener una actitud activa y creativa hacia la documentación, entendiéndola no como algo meramente subordinado a la acción de la improvisación, sino como un colaborador, aplicando el mismo tipo de enfoque exploratorio que utilizamos en la improvisación a todos los procesos de la producción (grabación, distribución, diferentes modos de trabajo en red...). No hay que dar nada por sentado; deberíamos cuestionarnos las leyes que pretenden definir las nociones de la autoría, las libertades y los valores de lo que producimos. Incorporamos nuestra subjetividad al material, recreándolo y redefiniéndolo de acuerdo con las necesidades de cada uno. La división entre crear y escuchar música desaparecería si no existiera la noción de autoría. Pero, puesto que el autor debe proteger su producción cultural, surge la necesidad de establecer límites claros entre la producción y el consumo. Si la improvisación es una exploración de la libertad y de las limitaciones de esa libertad, entonces debería plantear siempre problemas a las nociones, tan delimitadas, de productor y consumidor, de creación y consumo. Esta sería una situación en la que la noción de autoría se pondría constantemente en cuestión ya que son estos *autores* quienes categorizan nuestra libertad. El marco de la improvisación es más amplio que el simple momento en el que los músicos están interpretando. Resulta obvio que las condiciones específicas del lugar en el que están —por ejemplo, la habitación, el tipo de público y sus expectativas, el modo en que ganan dinero, todo lo que afecta al volumen de tiempo que dedican a practicar, etc.— afectan a su interpretación. Por lo tanto, si cambiáramos las condiciones de nuestra producción, también cambiaríamos el modo en que hacemos música.

[3] Peggy Phelan, «Unmarked: The politics of performance», Londres: Routledge, 1993. pág. 146.

Aviso –Todos los discos publicados por Matchless Recordings tienen copyright. Reservados todos los derechos del productor y el propietario de las grabaciones. Queda prohibido copiar, interpretar públicamente, radiodifundir, alquilar y ceder esta grabación sin autorización. En G.B. soliciten licencias para su interpretación pública a: PPL. 1 Upper James Street, Londres W1R 3HG.[4]

Matchless Recordings es el sello de Eddie Prévost, miembro del innovador grupo de improvisación radical AMM, que se creó en 1965. Todos los discos de AMM editados en Matchless Recordings tienen un aviso de *copyright* como éste o muy similar. Existe una gran contradicción al hallar esta nota de *copyright* en un disco improvisado, una música que cuestiona con tanta profundidad la noción de la autoría. Cuando pregunté a Eddie acerca del uso del *copyright*, me contestó que se debía a razones prácticas. PRS/MCPS Alliance (equivalente a la SGAE en el Reino Unido, ¡la casa de los mejores autores, compositores y promotores musicales!)[5] tiene un convenio con la BBC, de modo que la BBC siempre pagará una determinada cantidad por el *copyright*. Si la BBC emitiera en la radio alguna grabación AMM sin *copyright*, sería asignada a una sección con *copyright* no atribuible que, posteriormente, sería compartida porcentualmente con los miembros de PRS/MCPS. De este modo, los *mejores autores y compositores* ya ricos, se enriquecen aún más. Aunque éste es un uso comprensible y estratégico por parte de Eddie, no hay duda de que implica la misma actitud conservadora inherente al *copyright* que la música misma reemplaza. Al formar parte del sistema de *copyright*, se refuerza toda la estructura que sustenta el sistema de estrellas/celebridades[6]. ¿Cómo puede ser posible que grabaciones del denominado género de improvisación *libre* restrinjan las posibilidades de lo que se puede hacer con este material? ¿Cuáles son las limitaciones de dicha palabra, *libre*, para la persona que está escuchando el disco? ¿Tienes libertad para comprar el disco, para disfrutar con él, pero no para ser creativo con él, ni para utilizarlo, darlo a tus amigos, usarlo para crear música, descargarlo, copiarlo, sacar dinero de algo por lo que has tenido que pagar? Percibo los sonidos de los discos como una ampliación de los sonidos que se lanzan al espacio, durante el concierto. La improvisación entre los músicos no se produce en el lugar o el momento precisos en los que se graba un disco, sino que la gente puede captarla como material para pensar en él o trabajar con él. La música no es una representación pura de la interpretación individual de la que sólo es propietario el músico. Pensad en las personas con las que tocáis, en todas vuestras influencias y en todos los comentarios realizados por amigos. Considerando de este modo la improvisación, podríamos realizar conciertos improvisados que trasciendan, tanto en el tiempo, como en el espacio.

[4] Aviso de copyright impreso en la parte posterior de la mayoría de las ediciones de Matchless Recordings; éste ha sido recogido de «Eddie Prévost solo entelechy».

[5] Afirmación hallada en su sitio web:http://www.mcps-prs-alliance.co.uk

[6] Véase el ensayo de Eddie Prévost en este libro «Free Improvisation in Music and Capitalism: resisting authority and the cults of scientism and celebrity».

LA DISTRIBUCIÓN DEL «NOISE»

Mientas que en la improvisación hay cierta sensación de artesanía en el instrumento propio y en la capacidad de interactuar con otros músicos, en el *Noise* esto desaparece en la medida en que el anti-virtuosismo se convierte en una virtud. Un planteamiento nihilista de la improvisación donde la interacción no está basada tanto en el desarrollo de denominadores comunes para que se produzca cierta comunicación entre los intérpretes, como en una cuestión de desarrollo de la libertad de la expresión individual. En este sentido, la escena del *Noise* me parece incluso menos académica que la escena de la improvisación. El escenario del *Noise* se basa en personas que organizan conciertos en todo tipo de lugares, que emiten música en cualquier tipo de medio y que buscan, por todas partes, diferentes medios de distribución. Esto permite que se produzcan muchas colaboraciones. En esta escena, el *ethos* «hazlo tú mismo» forma parte de la supervivencia. Si a nadie le importa una mierda lo que tú haces, por lo menos, a ti sí te importa. La gente se las ha arreglado por sí misma, organizando conciertos donde ha sido posible. Esta auto-organización, que hace que

las personas cambien constantemente de roles (de intérprete a organizador, de crítico a distribuidor), ayuda a entender el papel de los demás. Un ejemplo de esto es Daniel Löwenbrück, quien durante los últimos quince años ha dirigido el sello y la distribuidora de venta por correo, Tochnit Aleph. Acaba de inaugurar la tienda de música Rumpsti Pumsti (Kreuzberg, Berlín), actúa con el apodo de Raionbashi y ha organizado conciertos para algunos de los artistas más radicales de Berlín. Tanto en la escena de la improvisación, como en la del *Noise*, la cuestión de la autoría está totalmente interrelacionada con la del productor.

LOS MEDIOS DE PRODUCCIÓN

La mejor tendencia política resulta equivocada si no demuestra la actitud con la que se debe seguir[7]

Walter Benjamin, en su texto de 1934 «The Author as Producer» («El autor como productor»), comenta el modo en el que la tendencia política de la obra de arte no puede justificarse únicamente por ser «políticamente correcta». Por el contrario, hay que demostrarla en relación con la técnica y otorgar la misma importancia al modo en que el autor se posiciona en los medios de producción. A pesar de que las prácticas de la improvisación y el *Noise* son, con frecuencia, muy progresistas en relación con el contenido, la técnica y la relación con los medios de producción –generando estructuras alternativas, auto-organizadas y abiertas para la creación, presentación y distribución de la música– actualmente existe muy poco debate acerca de su política. A la gente le gustaría distanciarse de las discusiones políticas características de los 60 y los 70, épocas en las que la política podría ser considerada, desde la perspectiva actual, opresora y excesivamente delimitadora, propagandística y portadora de un mensaje abiertamente definido (véase el texto de Eddie Prévost en este volumen). ¿Cuáles son los elementos que constituyen los medios de producción en el caso específico de los CDs? La autoría, el mercado, la distribución... Recuerdo una conversación que mantuve sobre el *copyright* con el músico electrónico experimental Dimitris Kariofilis (de nombre artístico Ilios, quien también dirige el sello Antifrost dedicado a las obras electrónicas experimentales). Dion Workman y yo editamos un CD doble en este sello en 2004 e incorporamos una declaración de Anti-*Copyright*. Cuando me preguntó acerca de las razones de la nota de *copyright*, Dimitris sugirió que, al no incluir ninguna anotación, él mismo era más radical que nosotros porque no preocuparse siquiera del asunto era un *jódete* más patente al sistema. Pero si no te preocupas, alguien va a hacerlo por ti, especialmente si hay implícito algún tipo de beneficio. De forma predeterminada, gracias a la Convención de Berna, todo lo que se crea tiene *copyright*, así que seguirás estando bajo el marco legal[8]. Al incluir una declaración de Anti-*Copyright,* como parte de la publicación, no adoptamos el lenguaje de la ley a propósito (como hacen las licencias de Creative Commons), sino que dejamos patente el hecho de que, en la práctica, existe una total libertad para utilizar la grabación de cualquier modo. Este gesto retórico –que hace palpable que no respaldemos la ideología subyacente al *copyright*– tiene una larga historia, desde la Internacional Situacionista, hasta Woody Guthrie y muchas publicaciones *punk* y anarquistas. Al asumir el control de lo que entregamos, tanto nosotros, como otras personas, somos libres para llevar a cabo cualquier cosa que imaginemos con este material.

Un autor que ha meditado detenidamente sobre las condiciones actuales de la producción [...] jamás se preocupará sólo por los productos, sino también por los medios de producción. En otras palabras, sus productos deben estar dotados de una función organizativa, además y antes de su carácter de obras acabadas.[9]

[7] Walter Benjamin, «The Author as Producer» en Reflections. pág. 233. Traducido por Edmund Jephcott. Publicado por Schocken Books, Nueva York. 2007

[8] De Wikipedia.org: «De acuerdo con la Convención, los "copyright" de las obras creativas se ejecutan automáticamente en el momento de su creación, sin tener que ser notificados ni declarados. Un autor no necesita "registrar", ni "solicitar" un "copyright" en los países adheridos a la Convención. Tan pronto como una obra es "fijada", es decir, escrita o grabada en algún medio físico, su autor tiene derecho automáticamente a todos los "copyrights" sobre la obra y sobre cualquier obra derivada de ella, salvo y hasta que el autor los rechace explícitamente o hasta que venza el "copyright". Los autores extranjeros disfrutan de los mismos derechos y privilegios para el material con "copyright" que los autores nacionales en todos los países que hayan firmado la Convención».

[9] Walter Benjamin, «The Author as Producer», traducción de Anna Bostock, Understanding Brecht, Londres: Verso, 1983; escrito en forma de conferencia para el Instituto para el Estudio del Fascismo, París, abril de 1934. pág.. 98. Esta cita está tomada del sitio web: http://www.kurator.org/wiki/main/read/Introduction

Cada vez más, tenemos la posibilidad de llevar a cabo nuestra distribución sin necesidad de grandes compañías musicales. Un buen (o mal) ejemplo de esto puede ser MySpace. Podemos crear una canción y subirla a Internet directamente, sin necesidad de un sello y, posteriormente, enviar la información relativa a la canción a un gran número de personas. No hay duda de que la idea original es buena y que ayuda a crear muchas conexiones y contactos nuevos. Pero, ¿a qué coste? En primer lugar, dando publicidad a la propia compañía. Muchos artistas contemporáneos utilizan el sitio web MySpace como su sitio web principal, incluso aunque tener su nombre allí constituya ya una marca con una ideología muy clara tras ella. Por muy progresista que sea la música que crees, te habrán marcado en la frente el nombre de una compañía que tiene relaciones muy estrechas con la ideología conservadora (Rupert Murdoch es el propietario de MySpace y News Corp., que también incluye la Fox y, a través de todo este imperio mediático, financió la guerra de Iraq en 2003). En términos de uso y, debido, al menos parcialmente, a la interfaz del sitio web, rara vez hay algo más que autopromoción y una gran falta de debate. El sistema MySpace también utiliza *software* patentado (en oposición al *software* libre; lo explicaré posteriormente). Los sitios web de MySpace son, con frecuencia, muy pesados para el PC y, normalmente, utilizan una compresión muy deficiente de las pistas de audio que alojan. Tiene algunas similitudes con un gran sello discográfico pero con la diferencia de que MySpace no necesita preocuparse de escuchar si lo que estás haciendo es bueno o malo, simplemente aprovechan tu necesidad de promoción: tu creatividad es su publicidad con la posibilidad añadida de quedar expuesto a su censura:

MySpace.com se reserva el derecho, a discreción propia, a rechazar, negarse a publicar o eliminar cualquier contenido (incluidos los mensajes privados) y a restringir, suspender o dar por terminado su acceso a la totalidad o a parte de los Servicios MySpace en cualquier momento, por cualquier razón o sin ella, con o sin previo aviso y sin responsabilidad de ningún tipo.

Esta declaración deja muy claro el nivel de control que se tiene al utilizar MySpace. Puedes ser propietario de los derechos de la música que publicas en MySpace (no era el caso hasta 2006) pero no tienes ningún control sobre el futuro de la infraestructura en la que te estás promocionando. La declaración lleva a cabo una diferenciación y división claras y, al final, el futuro de la distribución de tu música puede ser decidido por una corporación que se comporta de acuerdo con sus intereses y no con los tuyos. Cedes el control sobre tu futuro y el futuro de tu música.

Por tanto, lo que importa es el carácter ejemplar de la producción, que es capaz, en primer lugar, de inducir a otros productores a producir y, en segundo lugar, de poner a su disposición un aparato mejor. Y si este aparato es mejor, más consumidores podrán convertirse en algo similar a productores –es decir, pasar de ser lectores o espectadores a colaboradores.[10]

Destruir las divisiones bien delimitadas entre los productores y los consumidores, con el fin de no reproducir las estructuras jerárquicas que limitan nuestra actividad. El circuito *underground* de cintas *Noise* de los 80 es un buen ejemplo del modo en que la gente compartía su música. Enviabas algunas cintas a personas de otras partes del mundo interesadas en ese mismo tipo de música y éstas reelaboraban el material. Esto se consideraba un honor, más que una cuestión por la que sentirse agredido. ¿Acaso podría haber una actitud más creativa hacia el trabajo de alguien que elaborar otra obra con dicho trabajo? MySpace no fomenta este tipo de actividad porque su carácter de colaboración perturba las bases de su ideología, que sólo se alinea con la propiedad y la explotación.

[10] Walter Benjamin, «The Author as Producer» en Reflections. pág. 233. Traducido por Edmund Jephcott. Publicado por Schocken Books, Nueva York. 2007

AUTORÍA

¿Cómo se ha desarrollado la idea de la autoría a través de la historia?

El autor es una figura moderna, un producto de nuestra sociedad, en la medida en que, a partir del empirismo inglés de la Edad Media, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma, descubrió el prestigio de lo individual, de –por ponerlo de una manera más noble– la «persona humana». *Por tanto, es lógico que en la literatura deba ser este positivismo, epítome y culminación de la ideología capitalista, lo que ha proporcionado la mayor importancia a la* «persona *del autor*».[11]

Es muy importante entender que la idea del autor no siempre ha estado ahí – pensad en las historias, los cuentos folclóricos, las leyendas épicas y las tragedias que pasaban de unos a otros, sin necesidad de señalar al responsable como originador de ello. La idea de la autoría se ha ido elaborando con el paso del tiempo, dependiendo, entre otros elementos, de los debates filosóficos relativos a, por ejemplo, la libertad del individuo y el desarrollo de nuevas tecnologías. El invento de la imprenta fue crucial para el desarrollo de la idea de autor. Cuando la gente pudo reproducir libros, folletos, imágenes y pudo distribuirlos en sitios muy diferentes, se perdió la conexión con el lugar del que procedía el artículo de consumo impreso. En este punto aparece la noción de autor como cierto tipo de genio que tenía algunas cualidades trascendentales, que iban más allá del objeto reproducible que tenías entre manos y proporcionaba un valor que superaba la capacidad de reproducción del libro. Esto confirió un valor especial al individuo como creador, incluso aunque la cultura siempre se ha estado reapropiando de las ideas de otros de formas diferentes y pícaras.

[11] Sabine Nuss, «Digital Property», http://osdir.com/ml/culture.internet.rekombinant/2005-08/msg00012.html

En la década de los 60, con la aparición del postestructuralismo, pensadores como Roland Barthes y Michel Foucault comenzaron a criticar la noción del autor y su poder de autoridad. Para Foucault, la idea del autor se desarrolló como una forma de control de la prensa a través de la censura y fue un modo de descubrir quién hacía qué con el fin de castigarlo. Puesto que no se pueden castigar ideas o textos, el (frecuentemente nominal) autor se convirtió en el responsable de sus ideas y textos que, en este proceso, pasaron a ser propiedad suya. Al crear estructuras legales como el *copyright*, se facilitó la clasificación de las obras transgresoras y sus autores y las mismas obras pasaron a convertirse en parte del canon de nuestra cultura. A través de su institucionalización, ya no hubo necesidad de prohibir la transgresión, sino que más bien fue aceptada.

Pero fue en el momento en que se instauró un sistema de propiedad y normas estrictas de «copyright» *(hacia finales del siglo XVIII y comienzos del XIX) cuando las dimensiones transgresoras, siempre intrínsecas al acto de escribir, se convirtieron en el imperativo obligado de la literatura. Es como si el autor, en el momento en que fue aceptado en el orden social de la propiedad que rige nuestra cultura, estuviera compensando su nuevo status reviviendo el antiguo campo bipolar del discurso con una práctica sistemática de la transgresión y restaurando el peligro de escribir que, por otra parte, había recibido las ventajas de la propiedad.*[12]

¿Podemos considerar esto como un acto de progreso o de recuperación? La ley siempre va por detrás de las actividades de las personas y, lo que una vez ha podido ser considerado peligroso para la sociedad, posteriormente se percibe como un enriquecimiento de la cultura general. El carácter transgresivo de una obra se asigna a un *autor* y luego se clasifica, categoriza y comercializa.

[12] Michel Foucault, «What is an Author», Charles Harrison y Paul Wood (eds.), «Art in Theory 1900 – 2000 An Anthology of Changing Ideas», Londres: Blackwell, 2007.

Escribir no es el vehículo adecuado para que el autor expresa sus emociones o ideas puesto que la escritura no está destinada a la comunicación entre autor y lector, sino que es la difusión del lenguaje en sí mismo, independientemente de la existencia individual del autor y del lector: «está relacionada, básicamente, con la creación de una apertura donde el tema de la escritura desaparece para siempre».[13]

Aquí la cuestión radica en la creación de nuevas ideas y obras, no en la autopromoción y la aceptación egoísta por parte de un público pasivo. Una vez has dado a conocer tu obra, ya no es tuya; debe ser considerada del dominio público y la gente debería hacer con ella cualquier cosa que les dicte su imaginación. Y éste no es un tipo de discurso asqueroso a favor o en contra de la piratería, sino el modo en que se han comportado las personas a través de la historia. Una vez escrito, el autor deja de tener control sobre el texto. El texto tiene su propio discurso y poder y no deberíamos limitarlo a una voz autoritaria. El lenguaje, por sí mismo, tiene su propio potencial y convertirlo en propiedad del autor podría diluir su poder. Aunque muchas personas han argumentado que la responsabilidad es una cuestión muy importante en relación con lo que hace otro y el modo en que debe responsabilizarse de lo que dice, dicha responsabilidad debería ampliarse a la distribución de lo que hacen.

LA PROPIEDAD INTELECTUAL

Con el fin de ver el desarrollo histórico de la noción de propiedad intelectual, tenemos que considerar la idea de la propiedad difundida por el filósofo inglés John Locke, un contribuyente fundamental a la teoría liberal (defensor de la libertad individual, sus ideas fueron muy importantes en la Constitución de Estados Unidos). Se puede identificar a Locke como el creador o principal teórico de la idea de propiedad.

[13] Roland Barthes, «Death of the Author». Charles Harrison y Paul Wood (eds.), «Art in Theory 1900 – 2000 An Anthology of Changing Ideas», Londres: Blackwell, 2007. pág. 139.

Sugiere que un individuo, mediante la realización de su trabajo, produce propiedad privada para su uso exclusivo. Tal como lo expresa Sabine Nuss, «el que arranca la manzana, debe guardarla». La premisa de Locke es que todo el mundo tiene propiedades en sí mismo, que todo elemento de la naturaleza se mantiene en común y ha sido dado por dios con el fin de pasar a ser una propiedad. Si se añade el trabajo propio a algo que es común, entonces lo conviertes en propiedad tuya puesto que, de otro modo, si permanece siendo común, será descuidado, se dejará que se pudra. Marx criticó la noción de Locke de que una persona pueda tener control exclusivo sobre los bienes originados por su trabajo, como parte de la ideología burguesa. Marx sostiene que las relaciones sociales de la producción son las que producen los bienes. Parece que Locke tenía en mente bienes rivales cuando desarrolló su teoría (si uno lo consume, otros no pueden). ¿Qué sucede con los bienes sin competencia, por ejemplo, las ideas? George Bernard Shaw afirmó en una frase que ha tenido mucho éxito que si tú y yo tenemos cada uno una manzana y las intercambiamos, tú tendrás una manzana y yo tendré otra, pero que si tú y yo tenemos cada uno una idea y las intercambiamos, ambos tendremos dos ideas. Por tanto, ¿cómo es posible tratar las ideas como si fueran manzanas, es decir, convertirlas en artículos de consumo? Sólo a través del *copyright* es posible producir escasez de ideas y esto, por supuesto, puede dar lugar a enormes ventajas para algunos, pero no para todos:

Las industrias del «copyright» *son negocios serios: las tres exportaciones más destacadas de EE.UU., por ejemplo, son las películas, la música y el software. En 2001, el valor de las industrias de* «copyright» *ascendió a 535.000 millones de dólares y las exportaciones de éstas a entre 88.000 y 97.000 millones de dólares, mientas que las de productos químicos se situaron en 74.600 y las de los automóviles en 56.520. Sólo en este contexto de economía política global de la industria mediática, podemos comenzar a comprender las ramificaciones de la concesión de licencias con la ley de* «copyright».[14]

[14] Lawrence Liang, «Copyright, Cultural Production and Open Content Licensing», http://pzwart.wdka.hro.nl/mdr/pubsfolder/liangessay/view

ALTERNATIVAS

Una vez más, la tecnología está planteando cuestiones interesantes acerca de la propiedad intelectual. Actualmente, con ayuda de Internet, el material audiovisual puede reproducirse sin coste alguno, salvo el de la conexión a Internet y el espacio en el disco duro. Hay licencias que intentan adaptar el *copyright* o, como mínimo, la reproducción, con el fin de legalizar las nuevas posibilidades de reproducción. Gran parte de estas licencias proceden del movimiento *Copyleft*. El concepto de *Copyleft* emana de un juego de palabras de Richard Stallman destinado a ampliar la noción del *Free Software* y su licencia GPL (Licencia Pública General) a un espectro cultural más amplio. Richard Stallman inició el Movimiento del *Software* Libre y creó la licencia GPL como forma de contrarrestar el software patentado. Mientras los *softwares* patentados trataban de restringir su uso, las licencias GPL proporcionan cuatro tipo de libertades:

0. Se debe permitir a los usuarios que ejecuten el *software* con cualquier propósito.
1. Los usuarios deben poder examinar y estudiar detenidamente el *software* y deben poder modificarlo y mejorarlo libremente para satisfacer mejor sus necesidades.
2. Los usuarios deben poder proporcionar copias del *software* a otras personas que les pueda resultar útiles.
3. Los usuarios deben poder mejorar el *software* y distribuir libremente sus mejoras a un público más amplio, de modo que todos, en conjunto, resulten beneficiados.

En la licencia GPL, siempre es necesario reproducir el GPL, por lo que no se puede cerrar el código. Gracias a esta licencia se desarrolló Linux. Muchas personas confunden *Software libre* con *Código abierto* (Open Source), pero presentan posturas ideológicas diferentes. Código abierto es un término utilizado por Bruce Perens y Eric Raymond en una conferencia sobre el Netscape Navigator, celebrada en 1998, como término estratégico con el fin de que pareciera más atractivo al mercado –la palabra Libre, salvo en *mercado libre*, no es algo que entusiasme al capitalismo. La palabra libre contiene, en inglés, dos significados: «libre como en el discurso» y «gratis como con la cerveza». Richard Stallman únicamente se refiere al software libre como «libre como en el discurso». Por tanto, un término políticamente correcto para abarcar todo el movimiento es FLOSS (Gratis, Libre, Código abierto, *Software*-Libre) (*Free*, Libre, *Open Source*, *Software*). Uno de los sistemas de licencia alternativos principales, que siguen el movimiento *Copyleft* y ha sido desarrollado por el abogado Lawrence Lessig, son las licencias Creative Commons (CC). Estas licencias plantean la posibilidad de decidir qué tipo de restricciones se desea aplicar al trabajo. La diversidad de licencias CC es muy amplia, desde las muy restrictivas (parecidas al *copyright*) hasta las de dominio público (no poseídas, ni controladas por nadie, propiedad pública que puede utilizar cualquier persona). Mientras que el *Copyleft* funciona más como un concepto, respaldado por todo un movimiento, CC está intentando aprovechar ese movimiento con el fin de acostumbrar a los usuarios a utilizar sus licencias. Lawrence Liang, fundador del Foro Legal Alternativo (Alternative Law Forum) en Bangalore, sugiere que las CC son el aburguesamiento del *copyright*, que lo hacen parecer bonito y moderno pero que funcionan de acuerdo con los mismos principios (de hecho, Lawrence Lessig es una gran defensor del *Copyright* y también del mercado libre, por lo que la noción de libertad se confunde aquí un poco). Al igual que el aburguesamiento, lo que CC ha hecho aquí es apropiarse de un movimiento que estaba planteando cuestiones interesantes y vanguardistas reformando su contenido hasta que no queden elementos escabrosos. Al mirar atrás, parece una tendencia en la que muchas personas se han interesado y han incorporado muchos logotipos CC en sus obras y producciones mediáticas, pero ahora nos cuestionamos

la ideología subyacente tras estos logotipos. Ésta podría ser una de las razones por las que se ha reducido el debate relativo al *copyright* (hace tres años, en España e Italia fue muy popular durante un breve plazo de tiempo realizar simposios alternativos sobre el *copyleft* y este breve espacio de tiempo incluso dio lugar a determinadas celebridades).

El copyleft no permite la aplicación de rentas por el derecho de copiar, lo que los dueños de la propiedad quieren no es algo que constituya un reto para el régimen de la propiedad, sino más bien, crea más categorías y subcategorías con el fin de que prácticas, tales como el intercambio de archivos y la remezcla, puedan existir en el régimen de la propiedad. Dicho de otro modo, «copyjustright». *Una versión más flexible del* «copyright» *que puede adaptarse a los usos modernos pero que sigue abarcando y protegiendo, en última instancia, la lógica del control. El ejemplo más destacado de esto es el denominado Creative Commons y su miríada de licencias «just right». «Reservados algunos derechos», el lema del sitio lo dice todo.*[15]

Dmytri Kleiner, en su texto «Copyfarleft and Copyjustright» sugiere un método nuevo de distribución que ayudaría a los artistas a vivir de su trabajo. Su argumento está basado en la diferenciación entre los que poseen los medios de producción, obtienen beneficios del uso y la distribución del material y, por otra parte, aquellos que no obtienen ningún beneficio del uso y la distribución de su propio material. Los que obtienen beneficio deberían pagar por el uso de este material. El resto deberían poder utilizarlo gratuitamente. Para defender su argumento, cita «The Iron Law of Wages» de David Ricardo, que afirma que los trabajadores sólo pueden obtener de sus salarios el dinero suficiente para sobrevivir y reproducirse, *para perpetuar su raza*. Sólo para vivir, pero no suficiente para adquirir los medios de producción. Tal como hemos visto anteriormente, en la escena de la improvisación y del *Noise* la gente crea medios

[15] Dmytri Kleiner, «Copyfarleft and Copyjustright», disponible en: http://www.metamute.org/en/Copyfarleft-and-Copyjustright

de producción con unas posibilidades mínimas. Superando la simple subsistencia, ganándose la vida del modo en que se pueda —supervivencia creativa.

El objetivo de la propiedad radica en garantizar la existencia de una clase sin propiedad para producir la riqueza de la que disfruta una clase con propiedades. La propiedad no es amiga del trabajo. Esto no quiere decir que los trabajadores individuales no puedan convertirse en propietarios, sino que, al hacerlo, escapan de su clase. Las historias de éxito individuales no cambian la situación general. Tal como la ocurrencia de Gerald Cohen, «¡Quiero ascender con mi clase, no sobre mi clase!».[16]

¿Se identifica actualmente la gente de la escena experimental con esta división de clases? Con trabajos precarios en diferentes tipos de condiciones, hay que negociar constantemente la relación propia con el capitalismo y disponer de tiempo suficiente para expresarse. Esto no significa, de ninguna forma, que la división de clases haya desaparecido pero pienso que la mayoría de los músicos se hallan en una situación en la que la división de clases es borrosa y problemática y, probablemente, ganan dinero en otras partes y luego crean música en su tiempo libre. La gente también suele tener sus dudas acerca de la identificación de clases, ya que las generaciones anteriores han sufrido de una categorización clasista cruda y bien delimitada (véase de nuevo el texto de Eddie Prévost en este volumen). ¿Surge una pregunta? ¿Debemos considerar trabajo lo que hacemos? Sugiero que la creación de música improvisada tiene más relación con las nociones situacionistas de juego (inestabilidad y deseo lúdico) que de trabajo (más constante en su productividad). En conversaciones con Keith Rowe (ex-AMM) y Philip Best (ex-Whitehouse, Consumer Electronics), dos de las bandas más innovadoras de Inglaterra, éstos muestran su acuerdo con que no se debería vivir de este tipo de música porque entonces nos estaríamos comprometiendo al mercado. Otra cuestión sería cómo se ganan la vida ellos y otros músicos.

[16] Dmytri Kleiner, «Copyfarleft and Copyjustright», disponible en: http://www.metamute.org/en/Copyfarleft-and-Copyjustright

El argumento de Kleiner no funciona para el tipo de música del que estamos hablando. Esta música tiene muy poca repercusión en los medios principales y pocas compañías o corporaciones se están beneficiando de ella. Y en caso de hacerlo, ¿sería mejor estar protegidos por un sistema legal o cierta organización burocrática que divide a las personas de acuerdo con la relación de clases? ¿Cómo se produciría esta división?

¿No significaría esto mantener a las personas de acuerdo con su propia situación que, en muchos casos, ya podría ser precaria? La distribución de este tipo de música no se basa en obtener beneficios de ella. Aunque puede haber algunas personas que obtengan beneficios, diría que el interés subyacente a la mayor parte de músicos, sellos y organizadores de conciertos es llevar a cabo su labor en redes de pequeño tamaño, auto-organizadas e informales. Dos aspectos importantes que pueden caracterizar la práctica del *Noise* y la improvisación son su anti-academicismo y su estética DIY. La improvisación y el *Noise* normalmente intentan cuestionar los parámetros en los que se puede actuar, utilizando instrumentos de forma no convencional, hallando lugares para tocar en espacios extraños y difíciles que se adaptan a estas particularidades y buscando métodos de distribución diferentes. Podríamos decir que es una forma cerrada de trabajar, sin mucha relevancia fuera de su contexto. Podríamos criticar su falta de movilización hacia algo más importante pero, por otro lado, crea exactamente el tipo de red a la que no se aplica la crítica de Kleiner; es demasiado pequeña.

El funcionamiento de la improvisación y el *Noise* es informal; son prácticas que se adaptan, juegan en contra o, como mínimo, tienen en cuenta las condiciones específicas de su propia producción. Continúa sin respuesta la cuestión de cómo ganarse la vida haciendo lo que uno quiere hacer. Este problema plantea realmente muchas preguntas, como por ejemplo, ¿por qué esta música no produce suficiente valor para vivir? ¿Debería? Pero debemos ser cautos y no caer en una situación similar a la que da lugar el argumento de Prévost para el uso del *copyright*, es decir, una actitud pragmática hacia un sistema económico y legal que podría comprometer fácilmente las cuestiones planteadas por la producción musical misma. Esto recortaría el efecto potencial de la radicalidad discursiva de la música, lo que significaría considerar este tipo de creación musical en términos formales, más que como un modo progresivo y experimental de producción que podría ampliarse a diferentes áreas (distribución, grabación, relaciones sociales…). No me entendáis mal. No quiero parecer un comunista liberal. Incluso aunque el primero de los diez mandamientos de Olivier Malnuits para los comunistas liberales es «dad todo gratuitamente (acceso libre, sin *copyright*…) y cobrad únicamente los servicios adicionales, que os harán ricos», los comunistas liberales siguen creyendo que es posible convertir el capitalismo en un mundo más justo lo que, francamente, yo no creo. La aceptación de la base capitalista (nuestra creatividad como trabajo) y el marco legal conllevan la perpetuación de nuestro deseo constante de hallar un hueco agradable en este jodido mundo. Deberíamos estar trabajando para cuestionar y, en algunos puntos, circunvalar las bases del sistema capitalista (lo que, en cierta medida, ya está sucediendo mediante el intercambio de archivos y el movimiento del *software* libre). Esto no significa que el capitalismo vaya a ser abolido fácilmente, pero muestra diferentes alternativas y diferentes modos de pensamiento que están siendo recuperados rápidamente por el capitalismo ya que no estamos desarrollando un sentimiento de organización propia.

MÁS ALLÁ DE LA LEY: LA MEDIALIDAD PURA

Sobre todo, estamos obligados a tener en cuenta que una resolución totalmente no violenta de los conflictos jamás puede dar lugar a un contrato legal. Porque esto último, por muy pacíficamente que hayan negociado las partes, finalmente da lugar a una posible violencia. Confiere a ambas partes el derecho a recurrir a alguna forma de violencia contra el otro si incumpliera el acuerdo. No sólo eso; al igual que el resultado, el origen de todo contrato también apunta hacia la violencia. No es necesario que esté directamente presente, como en la violencia que crea leyes, sino representada en la medida en que el poder que garantiza un contrato legal tiene, a su vez, un origen violento, incluso aunque la violencia no se haya introducido en el mismo contrato. Cuando desaparece la conciencia de la presencia latente de la violencia en una institución legal, la institución se deteriora. En nuestra época, los parlamentos constituyen un ejemplo de esto. Ofrecen un espectáculo familiar y lamentable puesto que no han mantenido la conciencia de las fuerzas revolucionarias a las que deben su existencia.[17]

Walter Benjamin, en su famoso ensayo «Crítica de la violencia» (Critique of Violence), habla de una violencia revolucionaria que no tiene nada exterior a sí misma. La violencia divina o pura es revolucionaria porque no puede incluirse en definiciones, ni categorías abarcadas por el aparato burocrático de la ley y esto se debe, precisamente, a que no produce una finalidad. Benjamin explica detenidamente cómo la ley necesita la violencia para perpetuarse. Si no se ejerciera la violencia de forma constante, la ley dejaría de existir. En este sentido, la ley produce lo que Benjamin denomina violencia mítica, que es la creación de poder y de derecho —una violencia que fortalece al estado. Me parece muy interesante la última línea de la cita anterior de Benjamin, en la que menciona el modo en que se han degradado los parlamentos y convertido en un «espectáculo lamentable». Las intenciones subyacentes a su creación podrían haber sido revolucionarias pero el establecimiento de funciones burocráticas, con el paso del tiempo, ha hecho que los parlamentos y la gente que los utiliza *entren en decadencia*. Utilizando únicamente estructuras parlamentarias para basar sus argumentos, los políticos dejan de desarrollar el sentido de responsabilidad y urgencia y, en su lugar, reducen cualquier poder revolucionario a través de la creación constante de límites y fronteras para el poder popular.

Si la violencia mítica crea ley, la violencia divina destruye la ley; si la primera fija límites, la segunda los destruye; si la violencia mítica trae, al mismo tiempo, culpa y retribución, el poder divino sólo expía; si la primera amenaza, la segunda golpea; si la primera es sangrienta, la segunda es letal sin derramar sangre.[18]

La nítida separación de ideas respecto a la propiedad no puede sino desarrollar este tipo de violencia mítica, en la que siempre protegemos los límites ficticios creados por la ley, de lo que es la idea propia y lo que no lo es. Este tipo de pensamiento beneficia únicamente a los capitalistas y a las personas que detentan el poder. Si se protesta utilizando sus herramientas, por ejemplo el sistema legal, saben lo que se quiere y les resulta muy sencillo proporcionártelo y callarte la boca. Un sometimiento rápido y superficial que hace feliz temporalmente a la gente de abajo. Pero, fundamentalmente, nada ha cambiado realmente y, por supuesto, este sistema continuará produciendo miseria y frustración. El medio puro, otro término por el que Benjamin designa a la violencia revolucionaria, trata de la medialidad pura, en el sentido de que somos responsables de lo que hacemos sin contar con una estructura ajena a lo que hacemos (por ejemplo, la ley) que defina si lo que estamos haciendo está bien o mal.

[17] Walter Benjamin, «Critique of Violence» en Reflections, traducción de Edmund Jephcott. Publicado por Schocken Books, Nueva York. 2007, págs. 287-288

[18] Ibid. pág. 297.

Es posible conectar la noción de Benjamin del medio puro con la *praxis* revolucionaria unitaria de Guy Debord, una teoría y práctica que intentó abolir toda las separaciones (entre el arte y la política, el ocio y el trabajo, los productores y los consumidores…), en el sentido de que no es cuestión de consolidar estructuras (entonces produciría un fin), sino llevar a cabo una intensificación total de la vida cuando todo está en juego en este momento revolucionario, sin el deseo de mirar a otra parte o de conseguir algo concreto. No hay duda de que la liberación duele, no puede ser un proceso tranquilo; romper estereotipos resulta difícil y perturbador, especialmente si estás sólo y puedes tener la sensación de que lo que estás haciendo es ridículo —¿o incluso sin sentido? Pero no hay desviación en el uso del material de otra gente, las ideas no son personas, no puedes lastimar las ideas y el conocimiento, sólo comentarlos y trabajar con ellos. La gente tiene miedo; protege mucho su trabajo individual pero esto es debido únicamente a que han internalizado la lógica de la autoría. Ahora asumimos como algo natural la idea de que todo lo que podemos poseer ya tiene un valor y no queremos reducirlo, ni cuestionar las bases sobre las que se sustenta este valor. He escuchado recientemente una historia sobre el artista contemporáneo Paul Chan impartiendo una conferencia a estudiantes de arte en la Universidad de Columbia. Cuando uno de los estudiantes le preguntó por un caso en el que Chan había sido acusado de plagiar la obra de uno de sus alumnos, admitió que, en un momento en el que estaba bajo presión debido a una fecha límite y no tenía ideas, utilizó una idea de uno de sus estudiantes. Posteriormente, algunos alumnos se negaron a tener tutorías individualizadas con él debido a este plagio. Para mí, el problema no es el uso pragmático y nada crítico de la idea de otro, sino el modo en que estos estudiantes de arte se consideran a sí mismos, a la distribución de sus ideas, a lo que piensan que es la producción artística y al modo en que están sumamente orientados al mercado. Utilizo el término anti-*copyright* cuando hago discos como declaración retórica no referida al lenguaje del *copyright* para hacer saber a la gente que copiar no sólo está bien, sino que hay que fomentarlo. Pero lo que realmente tenemos que hacer es utilizar nuestra creatividad para hallar formas de distribución diferentes. Tenemos que cambiar la significación de la copia o, tal como podría decir Stewart Hall, tenemos que llevar a cabo una lucha de clases por el significado del término «copiar» —copiar no como piratería o robo, sino como intercambio con buenas intenciones y difusión de conocimiento. Los discos guardados en casas privadas no hacen mucho por el resto del mundo, salvo proporcionar una sensación de bienestar a la persona que los posee. Por el contrario, un archivo en Internet puede ser escuchado y/o descargado por personas diferentes al mismo tiempo en muchas partes del mundo. ¿Acaso no es el proceso del mal uso también un proceso creativo que plantea nuevas cuestiones que no estaban antes ahí? En la improvisación, cometes errores constantemente, los utilizas y, de hecho, aprendes de ellos. El carácter radical de una obra que puede resultar difícil, su recuperación o su contenido podrían superar las limitaciones de la descontextualización. Dispuesto a destruir cualquier parámetro que se interponga en su camino, de forma similar a la intensidad con la que se produjo. Nada de medias licencias que intentan ayudar a que las personas no obtengan beneficios; somos conscientes de que nos hallamos en una sociedad capitalista pero no queremos hacerla más bonita y agradable, sino que queremos abolirla. Puede resultar difícil o puede que, realmente, no seamos capaces de hacerlo pero esto no significa que no queramos una vida mejor bajo este sistema.

¿Es posible una resolución no violenta de conflictos? Sin duda alguna. Las relaciones de las personas privadas están llenas de ejemplos de ello. Es posible un acuerdo no violento, siempre que una perspectiva civilizada permita el uso de medios de acuerdo genuinos. Los medios legales e ilegales de todo tipo, que son todos violentos, pueden ser confrontados con otros no violentos en forma de

medios genuinos. La cortesía, la simpatía, la inclinación hacia la paz, la confianza y cualquier otra cosa que podamos mencionar aquí son sus condiciones previas subjetivas.[19]

Tal como me dijo Richard Prelinger (de Prelinger Archives y archive.org) en una conversación: artistas, escritores, directores de cine, músicos, académicos y el tipo de personas que están produciendo esto no se han sentado a pensar todos juntos qué tipo de condiciones queremos para nuestro trabajo. Es seguro que surgirían muchas discusiones. Tengo la impresión de que la discusión sobre la propiedad intelectual se basa en una determinada filosofía y en unas nociones abstractas sobre el individuo y su relación con la producción de cultura. Gracias a la ley, estas nociones se han solidificado como verdades universales (al menos hoy en día, especialmente si se pueden obtener beneficios de ello). Pero, ¿cómo considerará la gente este tipo de producción en el futuro? Por supuesto, no lo sabemos. Sin embargo, lo que podemos hacer es desarrollar plataformas para el debate. Si no lo hacemos, alguien se va a aprovechar de nosotros. En una conferencia celebrada en Berlín como parte del proyecto «Petróleo del siglo XXI» (Oil of the 21st Century), Lawrence Liang proporcionó un ejemplo muy interesante respecto a la propiedad intelectual. Imagina que tienes tres cosas: un bolígrafo, un poema y un amigo. Mientras que el *Copyright* te hace pensar que tu poema es como tu boli (algo que utilizas y luego desechas), Liang sugirió que deberíamos pensar en el poema como en el amigo, ante el que tenemos una responsabilidad y nos preocupamos por él. Ésta es una metáfora maravillosa que considera la propiedad intelectual de forma afectiva en lugar de cómo un frío sistema legal. Pero no debemos olvidar que, para crear un poema, necesitamos pasión y debemos luchar con el lenguaje para obtener algo especial. La creación de un poema implica violencia, una violencia creativa que intenta destruir los estereotipos y las formas muertas, que desea dar pie a una forma nueva de entender el lenguaje, de tortura del lenguaje que tiene dos vías, tú intentas torturarlo mientras que, a su vez, él te tortura a ti. Pensemos en la noción de Benjamin de *el autor como productor*: si podemos ampliar esta violencia creativa para cambiar las condiciones de la producción y los temas relacionados con la propiedad intelectual de formas que ni sustenten, ni conserven la ley, entonces estaríamos hablando de lo que Benjamin denomina violencia revolucionaria o medio puro. Las nociones de propiedad intelectual van a ser el tema del futuro y, si no hallamos formas de poner en tela de juicio las estructuras que se están desarrollando, vamos a estar bien jodidos. No creo que incorporar la marca anti-*copyright* en todo lo que producimos sea suficiente de ningún modo. Tal como he intentado explicar, el carácter radical y exploratorio de la improvisación debe dirigirse no sólo a la creación de música, sino a la modificación de las condiciones en las que se produce la música. Actualmente, estas condiciones están determinadas, al menos parcialmente, por los discursos de la propiedad intelectual, el *copyright* y la autoría. Estas nociones deben ser pervertidas y puestas en tela de juicio del mismo modo que los improvisadores pervierten sus instrumentos para crear sonidos nuevos, con el fin de que podamos crear condiciones nuevas que resulten adecuadas a nuestras necesidades, intereses y deseos.

No quiero comprometer, ni vigilar lo que ya no es «mi» música.

Billy Bao

Mattin
Octubre de 2008
Anti-*Copyright*

[19] Walter Benjamin, «Critique of Violence» en Reflections, traducción de Edmund Jephcott. Publicado por Schocken Books, Nueva York. 2007, págs. 289



Ruido & Capitalismo

Edita
Gipuzkoako Foru Aldundia - Diputación Foral de Gipuzkoa - Arteleku

Diputado General
Markel Olano Arrese

Diputada del Departamento de Cultura y Euskera
María Jesús Aranburu

Director General de Difusión y Promoción Cultural
Haritz Solupe Urresti

Jefa de Servicios de Artes Visuales-Arteleku
Ana Salaverría Monfort

Coordinador de Audiolab Arteleku
Xabier Erkizia

Editores
Mattin, Anthony Iles

Diseño de la Cubierta y Concepto
Emma Hedditch, Sara Kaaman, Mattin

Diseño
Xavier Balderas

Revisión de Textos
Miguel Álvarez Fernández, Iñigo Eguillor

Traducciones
Dirección General de Euskera TISA

Agradecimientos
**Ben Watson (por sugerir el título), Lisa Rosendahl, Maider Zilbeti, Natalia Barberia, Ertz festival, Santi Eraso, Miren Eraso,
Terre Thaemlitz, Nick Smith, Noé Cornago, Jean-Luc Guionnet, Ulrike Mueller and Mute Magazine**

Impresión
Leitzaran Grafikak

Depósito Legal
SS-XXX-XXXX

ISBN 978-84-7907-652-8

La distribución de este libro se realiza mediante trueque.

Si eres artista, músico, escritor o te dedicas a alguna actividad creativa, puedes mandarnos una muestra de tu trabajo a modo de intercambio por el libro. También puedes escribir una respuesta crítica al libro y mandárnosla a cambio de una copia física de la publicación. Si estas de acuerdo, esta crítica o comentario será publicado en el blog Ruido y Capitalismo (www.arteleku.net/noise_capitalism).

Si eres distribuidor, tienes un sello discográfico o una editorial y quieres conseguir copias del libro para su distribución, puedes mandar copias individuales de diferentes libros, fanzines, revistas o discos a modo de intercambio.

Todo el material que se reciba formará parte del fondo de la mediateca pública de Arteleku, donde cualquier usuario tendrá acceso libre a este material.

Dirección:
ARTELEKU (Att. Audiolab)
Kristobaldegi 14
20014 Donostia - San Sebastián (Spain)
E-mail: arteleku@gipuzkoa.net
Web: www.arteleku.net

Arteleku es un centro público de producción artística. No es un distribuidor de libros, ni una editorial al uso, por lo que puede tardar un tiempo en responder y mandar los libros. Sin embargo, se compromete a responder lo antes posible a las peticiones de intercambio.

Este libro también puede ser descargado online gratuitamente en el siguiente enlace:
www.arteleku.net/audiolab/ruido_capitalismo.pdf



Kristobaldegi, 14. Loiola. 20014 Donostia - San Sebastián
T 00 34 943 453 662 | F 00 34 943 462 256
arteleku@gipuzkoa.net | www.arteleku.net

audiolab
www.arteleku.net/audiolab